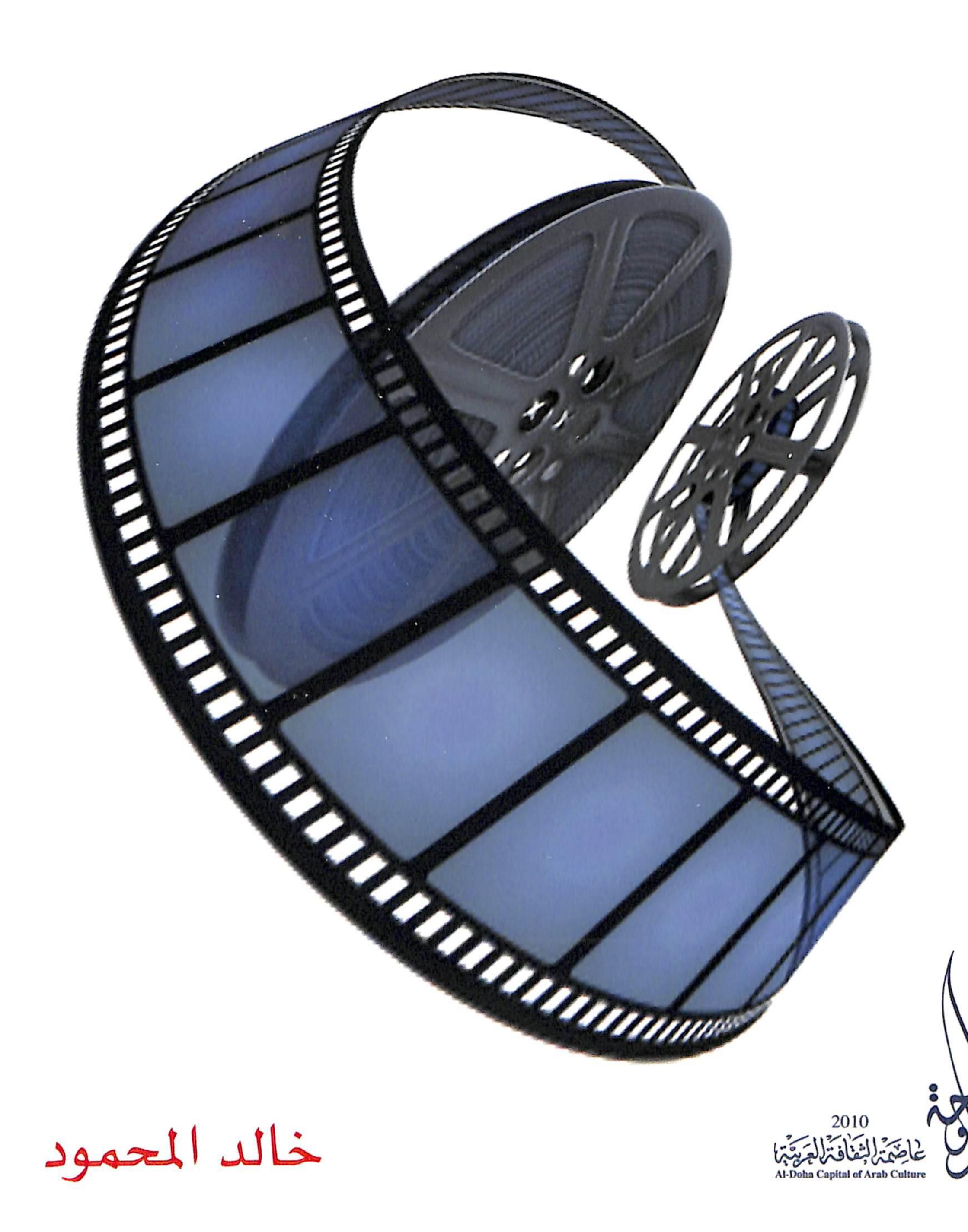
الصُّورُ المُتَحَيِّزَة

التحيُّز في المونتاج السينمائي



خالد المحمود

الدوحة
2010
عاصمة الثقافة العربية
Al-Doha Capital of Arab Culture

خالد المحمود، كاتب وإعلامي وصانع أفلام قطري. درس الأدب واللغة الإنجليزية في جامعة قطر، وانسحب منها عام 1998 ليعمل صحفياً ومراسلاً، ولاحقاً منتجاً للبرامج في قناة الجزيرة الفضائية، إلى حين استقالته منها عام 2011.

تخصّص في الكتابة والإخراج السينمائيين، حيث حصل على دبلوم صناعة الأفلام من أكاديمية لندن للأفلام London Film Academy عام 2006. وله عدة أفلام قصيرة.

يكتب الشعر الفصيح والعامي، وقد نُشرت بعض أعماله في الصحف المحلية والدوريات الأدبية المتخصصة، كما أن له عدداً من الأعمال التي أنشدها بعض الفنانين الخليجيين.

لديه تجربتان في الكتابة للمسرح: الأولى "بانتظار غودو، رؤية عربية لغودو جديد" (1998)، والثانية "في غيابت الجبّ"، والتي حازت جائزة أفضل نصّ مسرحيّ ضمن فعالية الدوحة عاصمة الثقافة العربية (2010).

نشر العديد من المقالات في دوريات عدة، مطبوعة وعلى شبكة الإنترنت، أبرزها صحيفة العرب القطرية وموقع الجزيرة توك.



للتواصل مع الكاتب:

ص. ب: 7720

الدوحة - قطر

العنوان الإلكتروني:

khalid_almahmoud@yahoo.com

يبحث هذا الكتاب موضوع التحيز وآلياته في صناعة السينما، الغربية عموماً، وهوليوود على وجه الخصوص. وليس الكتاب معنياً برصد التحيزات الحاصلة في السينما الغربية ضد ثقافتنا وحضارتنا. إنما يعمل على تفكيك آلية التحيز في صناعة السينما بغرض تنبيه المشاهد إلى العملية المركبة التي هو المتأثر الأهم فيها والتي تفرض رؤى وأفكار وقناعات الآخر عليه. وأخطر ما في تلك العملية أنها تتم بشكل لذيذ وجذاب، باعتبارها تخاطب الجانب الحسيّ منه، متجاوزة مصفاته الذهنية لما يطرح عليه من نماذج معرفية مغايرة لما يؤمن به.

وما يعمل الكتاب على إثباته هو تأكيد أن عملية المونتاج السينمائي هي أخطر أدوات عملية التحيز ذات المصادر الكثيرة في صناعة السينما الأمريكية. إذ إن التحيزات الحاصلة من المسارات الأخرى المشاركة في إنتاج أي عمل سينمائي إنما هي وسيلة تعبير، فيما يتفرد المونتاج السينمائي بكونه أداة تفكير بديلة، مفروضة على عقل المشاهد، تنقل له كافة تلك التحيزات الحاصلة من وسائل التعبير الأخرى.



www.moc.gov.qa

الصُّورُ المُتَحَيِّزَة

التحيُّز في المونتاج السينمائي

خالد المحمود

الصُّورُ المُتَحَيِّزَة

التحيُّز في المونتاج السينمائي

خالد المحمود

وزارة الثقافة والفنون والتراث - الدوحة

رقم الايداع بدار الكتب القطرية : ٦٣٩ / ٢٠١١ م

الرقم الدولي (ردمك) : ٧ -٤٨ - ٩٠ - ٩٩٩٢١ ٩٧٨

الطبعة الأولى 2011

الناشر

وزارة الثقافة والفنون والتراث - دولة قطر

تم إصدار هذا الكتاب ضمن إحتفالية

الدوحة عاصمة للثقافة العربية 2010

صورة المؤلف في الغلاف الداخلي بعدسة: Tejal Patni

تصميم الغلاف : عمر موفق- لجنة تجهيز الكتب والمؤلفات

إهــداء

إلى مُعلمي، وصديقي، وأثيري..

عبدالوهاب المسيري.

خـالد

شكر وتقدير

[لا يَشكُرِ اللهَ مَن لا يَشكُرِ النَّاس][1]. حديثٌ شريف

أود أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من أسهم معي في إخراج هذا الجهد المتواضع إلى النور. وحيث إن قائمة الشكر الأصلية تشملُ كلّ من علمني حرفاً أو عملاً أو فكراً فإني مُضطرٌ للاقتصار على ذكر من كانت له مساهمة مباشرة في نصِّ الكتاب وصورته التي خرج بها على القارئ الكريم.

أبدأ بتوجيه الشكر للعاملين في أكاديمية لندن للأفلام London Film Academy بقيادة السيدة ديزي غيلي Daisy Gili، وكافة المُدرسين والعاملين فيها، إذ إنها كانت نقطة الانطلاق إلى هذا البحر الزاخر في مجال العلم والعمل السينمائيين.

وأخصّ بالذكر من بين أولئك الأساتذة الكِرام السيد مأمون حسن Ma'moun Hassan، السينمائي البريطاني من أصل عربي. فقد كانت محاضرته الوحيدة التي سَعِدتُ بحضورها خلال يومٍ كامل من أيام الدراسة نقطة تحول كبرى في إدراكي لأسلوب التفكير الذي ينتج العمل السينمائي بالشكل المطلوب.

---

1 رواه سيدنا أبوهريرة مرفوعاً عن النبي صلى الله عليه وسلم.

كما أشكر أستاذتي الفاضلة وصديقتي العزيزة مارغريت هنري Margaret Henry، مُدرسة كتابة النصّ السينمائي، والتي أسهمت معي أيضاً في كتابة نصّ فيلمي القصير الثاني المصلوب (بالإنجليزية: ذا كُرُوسِيفايْد The Crucified). وقد كانت رسالتها التي أجابتني فيها على بعض تساؤلاتي حول موضوع هذا الكتاب خير ما أختم به الفصل الأخير، وألخّص بمجموع أفكارها جدلية التحيّز في المونتاج السينمائي.

ولا يفوتني أن أشكر الصديق الدكتور خالد الخنجي، المدرس السابق في علم النفس بجامعة قطر، إذ لم يبخل عليّ بالمعلومات أو المراجع الخاصة بعلم النفس، والتي كانت ضرورية جداً في سياق موضوع التحيز وعمل العقل.

كما أحب أن أجزل الشكر للصديق وزميل المهنة المصور المبدع رياض محمد الذي كانت معه في قناة الجزيرة دروسي الأولى في التعرّف على الصورة التلفزيونية ولغتها وكيفية توظيفها للتعبير عن الرسالة المطلوبة. ناهيك عن كثير النقاشات التي دارت بيننا لمحاولة تركيب نموذج فنّي خاص بنا (في شبكة الجزيرة خاصة، إبّان عملي فيها آنذاك، وفي العالم العربي عامة)، إذ إنه خصّني بمشاركته في تحرير الدليل الخاص بالتصوير الميداني في الشبكة عام 2004، فكانت واحدة من التجارب الأكثر إفادة في حياتي المهنية.

ولا أنسى في هذا المقام تقدير الدعم المعنوي الذي وَفّره الأستاذ أحمد عاشير، رئيس مكتب احتفالية الدوحة عاصمة الثقافة العربية 2010، والذي كان دافعاً مهماً لإنجاز الكتاب بالسرعة المطلوبة خلال هذا العام.

وأتقدم بالشكر الخاص لزوجتي الكريمة رباب ماهر Rabab Maher، لما أسعفتني به من الحرص على منع أي سببٍ لإزعاجي خلال مسيرة الكتابة، ودأبها على توفير البيئة

المناسبة لتحريره دون منغصات، سواء داخل البيت أو خارجه. ناهيك عن مشاركتها إياي بمناقشة بعض الأفكار الواردة فيه بحيث سلمت تلك الأفكار من الفجاجة، فضلاً عن تجاربي الحياتية معها والتي لفتت انتباهي إلى الكثير من معالم التحيز، الذي ما كنت لأفطن له لولا وجودها بجواري بما تحمله من ثقافة مختلفة وأسلوب تفكير خاص.

أما الفاضلة الدكتورة هدى حجازي، أرملة الدكتور عبدالوهاب المسيري رحمه الله، فإن لها شكراً خاصاً على الحفاوة التي استقبلت بها تحَوّل الدراسة إلى كتاب، وجهدها المشكور للتأكد من سلامة الناحية القانونية الخاصة بحقوق الطبع والنشر من المعهد العالمي للفكر الإسلامي. إضافة إلى مساعدتها البناءة للعثور على بعض المقتطفات المهمة من أدبيات الفقيد الراحل رحمه الله.

❁ ❁ ❁

أخيراً ومحالٌ أن يكون ذلك آخراً، فإني لم أتجرأ على كتابة الدراسة إلا بأمر من المُفكّر الإسلامي الراحل الدكتور عبدالوهاب المسيري رحمه الله. ولست أفشي سراً على من عرفوه عن قرب، بالإعلان عما كان منه نحوي طيلة الأشهر التي أنفقتُها في الكتابة من تصويب ومراجعة ودعم معنوي، كنتُ ولا أزالُ، بأمسِّ الحاجة له وأنا أخطو خطواتي الأولى في حقلٍ بحثيٍّ أنا حديث عَهدٍ به.

فضلاً عنه أنه المعلم الأول الذي فتح عينيّ على هذا الأمر وأنار من حولي ظلماتٍ ما كانت شموع الآخرين تكفي لتزيل عني حُلكتها. حتى انتهى بي الأمر إلى وضع الدراسة التي كانت شتلة ما فتئتُ أرعاها بفِكرِهِ وعِلمِهِ، فاستوت على سوقِها، فآتتْ أُكُلها كتاباً طيباً بإذن الله تعالى، هو صاحبُ الفكر فيه، ولست إلا صاحبَ القلم.

وبينما أثبت له ذلك الفضل، فإن تساؤلاً لا يغادر باليَّ حول ما لو قدّر له أن يمنحني تقديراً أكاديمياً، هو به جدِّ خبير، على ما وصلتُ إليه في هذه الصفحات، فليت شعري كم ستكون درجتي لديه من عشرة؟!

⊛ ⊛ ⊛

وقبل ذلك كله، وبعده، فإن الحمدَ، كلَّ الحمد، لله في الأولى والآخرة، وله الثناءُ، كلّ الثناء، سُبحانه. فما كان لي أن أقرأ إلا باسمه، الذي خلق، ولا أن أكتب إلا بعونه وتوفيقه. وحسبي من ذلك كله السلامة من كبير الخطأ وكثير الخطل.

فإذا أصَبْتُ فإنّ رَبِّيَ مُنْعِمٌ   وَإذا زَلَلْتُ، فإنَّنِيَ إنسَانُ!

مقــدمة

أصل هذا الكتاب دراسة أرغِمتُ على تقديمها لمؤتمر التحيز الثاني، والذي عقد بإشراف ورئاسة المفكر الإسلامي الراحل الدكتور عبدالوهاب المسيري رحمه الله[2].

أقول أرْغِمتُ على تقديمه لأنني لم أكن راغباً في تقديمه أو حتى البحث فيه بالشكل المعروض حالياً. وخلاصة القصة أنني عندما علمت من الفقيد عزمه على عقد المؤتمر، خابرته هاتفياً وأخطرته ببعض الأفكار التي كانت تدور في بالي بهذا الخصوص. خاصة أنني كنت قد تخرجت حديثاً من أكاديمية لندن للأفلام، وعملت على تطوير خبرتي السينمائية حديثة العهد ببعض القراءات والمحادثات مع متخصصين في هذا المجال.

وكان غرض تلك الأفكار – التي شكلت الدراسة ومن بعدها الكتاب الذي بين يدي القارئ الكريم – تجاوز البحوث التقليدية الخاصة بعرض نماذج التحيز ضد الإنسان العربي

2 المؤتمر المشار إليه عُقد في شباط/فبراير 2007 في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة، تحت رعاية برنامج الدراسات الحضارية وحوار الثقافات، والمعهد العالمي للفكر الإسلامي. وكان عنوان المؤتمر (حوار الحضارات والمسارات المتنوعة للمعرفة: مؤتمر التحيّز الثاني). وتجدر الإشارة إلى أن النسخة الأولى من هذا المؤتمر عُقدت عام 1992 في القاهرة أيضاً، بعنوان (إشكالية التحيّز: رؤية معرفية، ودعوة للاجتهاد). والدراسات التي شاركت في المؤتمر الثاني ستكون مجموعة في عدة مجلدات يصدرها المعهد العالمي للفكر الإسلامي، بإذن الله تعالى.

والمسلم، والإشارات المتكررة في أدبيات الثقافة العربية حول الصورة النمطية للعربي/المسلم في منتجات هوليوود السينمائية. إذ إنني رأيت حينها، وما برحت قناعتي بذلك تزداد، أن من الأفضل والأكثر إفادة للقارئ العربي أن يتعرف على أدوات التحيز في صناعة السينما، باعتبار أن وعيه بها وإدراكه لها سيزيد من قدرته على التصدي للتحيزات الموجهة إليه، حتى لو لم تكن بالضرورة موجهة ضده. فثمة الكثير من التحيزات ضد الإنسانية وقيمها الفاضلة مما هو جدير بالانتباه له ومناهضته. وهذا كله يعني حاجة المتابع العربي لإدراك آلية عمل المونتاج السينمائي الذي هو الأداة الأهم في فرض تلك التحيزات على المشاهد، كما سنعرض في طيات هذا الكتاب، وذلك بغضّ النظر عن دينه وجنسيته وجنسه.

عندها فوجئت بالدكتور المسيري يأمرني (حَرفياً) بأن أجمع هذه الأفكار وأبحث فيها لتقديمها في القسم الخاص بالإعلام في المؤتمر.

ولم تفلح محاولاتي في إقناعه بأنني لست الشخص المناسب، وأن ما كنت أتمناه هو أن يبحثها أحد المختصين من الأكاديميين، مؤكداً أنني لست باحثاً ولعلّيَ لست مؤهلاً للبحث في موضوع تخصصيّ ومهم كهذا. فالراحل – رحمه الله – أكّد لي أن تلك الأفكار وحدها كفيلة بأن تقودني إلى حيث المآل المرجو من ذلك البحث الوليد. ولم تنته تلك المكالمة إلا بأن ورطتُ نفسي في أمر حسبته في حينها لا قِبَلَ لي به.

وحيث باءت محاولاتي للفكاك من تلك المهمة بالفشل، علمت أن أفضل الطرق

للتخلص من البحث ليست سوى الخوض فيه. ذلك أنني أيقنت أن المفكر الكبير حالما يرى بنفسه أن استصغاري من شأن نفسي بشأن بحث ذلك الموضوع لم يكن من باب التواضع، إنما لكونه الحقيقة التي أعرفها عن نفسي، فلا شك أنه سيرفض تلك المشاركة الفجّة لعدم أهليّتها للخوض فيما يكتبه أهل العلم والباحثون المتخصصون.

فما كان مني إلا أن كتبت مجمل تلك الأفكار وما أراه جديراً بالبحث في صددها. وصادف أن اللجنة المنظمة للمؤتمر – حرصاً منها على جودة ما يقدم من بحوث ودراسات – طلبت نصّاً مختصراً عما سيقدمه الباحث يثبت فيه مجموع الأفكار التي سيعرض لها في بحثه.

لولا أن ذلك المخطط الجديد للتنحّي عن الكتابة باء بفشل ذريع عندما وصلتني رسالة من رئيس اللجنة المنظمة للمؤتمر – الدكتور المسيري نفسه – تُعلمني بترحيبهم ببحثي ومتمنين مني بذل ما أستطيع من الجهد لتقديمه في الموعد النهائي، لضمان تحصيل موقعه في الجدول الختامي للمؤتمر.

وحيث لم يكن لي من مناص من إنهاء الرحلة التي علمت منذ مبدئها مقدار مشقتها على غير الخبير بها، اتصلت بالدكتور رحمه الله وأعلمته أنني سأضطر لإزعاجه بالاتصال المتكرر لمراجعة ما أكتب. ذلك أنه هو من أوقعني في هذا المطب. وما كان منه رحمه الله إلا أنه غمرني بكرمه الواسع وتشجيعه الوافر وعلمه الغزير، مؤكداً لي أنه ما كان ليطلب مني شيئاً يعلم عدم قدرتي على إنجازه. كما أنه وعدني أنه لن يقبل البحث مني إن لم يكن بالجودة المطلوبة، لأنه «لا يجامل في العلم» على حدّ قوله، رحمه الله.

عندما انتهيت من البحث في نسخته الأولى، لم تبلغ عدد كلماته ستة آلاف كلمة.

ولكنه كان مقبولاً جداً، لدرجة أني كنت أنا شخصياً راض عنه بدرجة كبيرة (ومن يعرفني شخصياً يعلم قسوتي النقدية، خاصة على نفسي). وزاد على ذلك القبول، الحفاوة التي استقبل بها الدكتور رحمه الله البحث، لدرجة أنه لم يعطني أيَّ تعليق سلبي. وإن كان من الضرورة التأكيد هنا على أنني لست من السذاجة بمكان بحيث أظن أن البحث كان خالياً من العيوب بما أن الدكتور أحجم عن التعليق السلبي عليه. إنما حرص الدكتور على تشجيع بذرة مزروعة في حقل جديد، ربما لم يُبحث فيه من قبل في الثقافة العربية، جعله يُقدّر أن من يرود مثل هذا العمل لا يستحق الجلد بأكثر من ريشة.

الآن، وقد مرت سنوات عدة على نشر البحث، ومع تراكم خبرتي في مجال العمل السينمائي، وجدت من الضرورة بمكان أن أستفيض بعض الشيء في مجال البحث للتعمق في الأفكار الأصلية، ولإضافة بعض الأفكار الجديدة، إضافة إلى المزيد من التوثيق لما أزعمه في طيات البحث.

وما يجعل البحث جديراً بالمراجعة والتنقيح، أن المونتاج السينمائي أصبح يتضاعف في قوته بمرور الأيام، بسبب التكنولوجيا الحديثة المتعلقة بالغرافيك والمؤثرات البصرية المرتبطة به. ذلك أن ما كان مصممو الغرافيك والخيال المرئي يعجزون عنه في مطلع هذا القرن، بات الآن يسيراً عليهم، بل ومتاحاً حتى للهواة من أصحاب الصنعة. وما فيلم «آفاتار – Avatar» إلا واحد من تلك العلامات الواجب دراستها بعمق في هذا الصدد.

وتلك القوة لم تقتصر على زيادة القدرة في الأداء المهمات التقنية فحسب، بل باتت تفرض نفسها على الرؤى والنصوص السينمائية المعاصرة بقوة. إذ إنّ لديها القدرة على

تحويل الخيال إلى صورة أكثر واقعية من الواقع (بالإنجليزية: هايبوريل Hypo-Real)، رغم أنها لا تعدو كونها خيالاً محضاً ليس متصلاً بالواقع البتة، أو دونَ الواقع (بالإنجليزية: سَبْرِيل Sub-Real). وهي بذلك تعمل على تقويض مفهوم الواقع بالطريقة التي يدركها الإنسان.

❀ ❀ ❀

ولا أدري إن كنت بحاجة إلى إثبات ما أعتبره حقيقة جلية، علاوة على كونه حقاً أدبياً، بأن ألفت انتباه القارئ الكريم إلى أن الكثير مما ورد في هذا الكتاب قد سار على نهج اختطه الراحل الكبير، عبدالوهاب المسيري رحمه الله. ذلك أنه كان أبرز، وربما أَحْرَصَ من بحث في مجال التحيز، خاصة خلال العقدين الأخيرين من حياته رحمه الله. ولكونه أستاذي الذي فتح عينيّ، وأعين الكثيرين قبلي وبعدي، على إشكالية التحيز وضرورة التنبه إليها وعدم الوقوع في براثن الجانب السلبي منها، فإنني لم أجد بداً، أو حرجاً، من إكثار الاقتباس من كتبه وأبحاثه في هذا السياق. وكيف لا، وهو الذي دعا إلى نشأة تخصص معنيٍّ بالتحيز، اقترح تسميته «فقه التحيز». وهو لفظ، كما يقول هو «يسترجع البعد الاجتهاديّ والاحتماليّ والإبداعيّ للمعرفة، على عكس كلمة «علم» التي تؤكد جوانب الدقة واليقينية والحيادية والنهائية»[3].

وبناء على ذلك، فإن القارئ الكريم سيجد أن القسم المعنيّ بشرح التحيّز ومفهومه (الفصل الأول من هذا الكتاب) هو أكثر أقسام هذا الكتاب اقتباساً من أدبيات معلمي الراحل، واستحضاراً لمصطلحات سكّها بنفسه. وذلك الاقتباس حاضر سواء بالنص الحرفي المشار إليه في الهامش أو بتصرف عن النصوص الأصلية للدكتور المسيري، كوني

3 العالم من منظور غربي (ص 44)، د. عبدالوهاب المسيري – كتاب الهلال.

أشاركه الرأي فيما ذهب إليه في هذا الجانب أو ذاك. كما أنني عمدت إلى اقتباس أسلوبه في عرض الكلمات الأجنبية بلغتها الأصلية مع طريقة نطقها بالأحرف العربية، تسهيلاً للقارئ الراغب في الاستزادة بخصوص إحدى هذه المصطلحات أو الموضوعات. وهذا بعضُ فضله في العلم الذي خلفه لنا، فجزاه الله عني وعن هذه الأمة خير الجزاء على ما ترك لنا من علمٍ يُنتفع به، بإذن الله تعالى.

⊛ ⊛ ⊛

وإن كنت بحاجة للتأكيد للقارئ الكريم أن ما وصلت إليه يبقى اجتهاداً شخصياً، وربما بدائياً حول علاقة الصورة السينمائية بالمضمون الثقافي المحيط بها والقيمة الحضارية المنطلقة منها. ولكن، لمعرفتي بأن طريق الألف ميل تبدأ بخطوة واحدة، فإني أزعم أن من المهم أن نبدأ ولو بمثل هذه الخطوة المتواضعة في سبيل فهمٍ أفضل لذلك الفن وتلك الصناعة وما يتضمنان من تحيزٍ نحن بأمس الحاجة للوعي به ومعرفة كيفية التعاطي معه.

وإذا كان حظي من هذا الكتاب أن أثرت الأسئلة فحسب، دون أن أتمكن من طرح إجابات لها، فإن ذلك حسبي من الفوز. وذلك لعلمي أن السؤال، إذا كان صحيحاً من العلة – وهو ما أرجوه في مقامي – هو بداية الطريق للوصول إلى الإجابة، بإذن الله.

والله أعلى وأعلم.

خالد المحمود
الدوحة
14، محرم/ 1432
20، كانون الأول – ديسمبر/ 2010

الفصل الأول

مفهومُ التَّحَيُّز

على الرغم من أن استخدام مصطلح (التَّحَيُّز) دارجٌ بدرجة من النسبية في الخطاب العربي/الإسلامي المعاصر، إلا أنه يُعد إشكالية مهمة تواجه أي باحث معنيٍّ بدراسة الشرق والغرب، والشمال والجنوب. وتلك الإشكالية كما يشير الدكتور عبدالوهاب المسيري رحمه الله تواجهنا «في العالم الثالث بحدة. فنحن ننشأ في بيئة حضارية وثقافية لها نماذجها الحضارية والمعرفية المختلفة النابعة من تراثنا الحضاري ومن واقعنا التاريخي، ولكننا نُواجَه بنماذج أخرى تحاول أن تفرض نفسها على واقعنا وعلى وجداننا وفكرنا. وهذه النماذج التي أثبتت نفعها في العالم الغربي... لها أيضاً جوانبها المظلمة والمدمرة في مجالات أخرى... وليس لها بالضرورة علاقة قوية بواقع شعوب العالم غير الغربي... وهي لهذا السبب ليست قادرة على التفاعل



مع هذا الواقع أو على الإسهام في تفسيره أو تغييره، بل ويؤدي تبنيها أحياناً إلى تدميره»[4].

المعنى اللغوي

التحيز في المصطلح اللغوي المعجمي لفظ مشتق من (ح و ز)، ويعني الانضمام والموافقة. ونقرأ في المعاجم (انحَازَ) إلى أو لِشيء أو لأحدٍ ما، بمعنى انضمَّ واجتمع، وانحاز عن الشيء أي عَدَلَ عنه. وانحاز القومُ: أيّ تركوا مركزَهُم إلى آخر[5].

وهذا المعنى الذي تورده المعاجم ينبهنا إلى حقيقة مفادها أن المصطلح الذي نحن بصدد دراسته ليس متداولاً في الاصطلاح المعجمي بالمعنى الذي نعمل على معالجته. ولعلنا نلتمس العذر لمؤلفي تلك المعاجم في عدم إيرادهم المعنى الذي نريد بين دفتي معاجمهم، سواء منها التراثية أو الحديثة.

ذلك ان مؤلفي المعاجم القديمة لم يعنوا بشرح المصطلحات إنما ببيان المعنى الحر في البسيط للكلمة لتسهيل وصول المعنى للقارئ. ولو فرضنا أنهم كانوا يقومون بتمحيص المصطلحات، وهو ما لم يكن مهماً بالنسبة لهم، فإن أمراً آخر يجدر ذكره اعتذاراً لهم، وهو أنهم لم يكونوا مُختَرَقين من قبل حضارة أو حضارات أخرى بحيث يظهر لديهم مفهوم التحيز الذي تشير إليه هذه الدراسة. والتحيز بالمصطلح الذي نبحث فيه لم يكن حاضراً إبان خروج تلك المعاجم.

أما المعاجم الحديثة، فإنها دأبت على السير على خطى من سبقها، مع نزر يسير

---

4 العالم من منظور غربي (ص 33-32) د. عبدالوهاب المسيري – كتاب الهلال.

5 مختار الصحاح.

من التحديث. فالمعجم الوسيط مثلاً، أضاف في معنى الكلمة الأصلية أن مصطلع (عدم الانحياز) يعني عدم الانضمام إلى فريق من الدول على حساب فريق آخر[6]. ولكن المعجم لم يذكر أن المعنى هنا مرتبط بحركة سياسية بعينها، نشأت في ظروف خاصة إبان بداية الحرب الباردة بين المعسكرين الشرقي والغربي. وهذا يعني أننا نظلم مصنفي المعجم إذا توقعنا منهم إيراد معنى التحيز الذي نريد بالطريقة التي نريدها؛ خاصة أن البحث الجاد في موضوع التحيز لم يبدأ إلا خلال العقود الأخيرة من القرن الماضي. وأغلب ما تعلق بالتحيز كان يشار إليه في الغالب بـ(الغزو الثقافي) أو (الاختراق الثقافي).

ولعل بساطة التطور الذي طرأ على المعاجم الحديثة عائد إلى عدم تطور الرؤية المعجمية كما حصل في العالم الغربي. فالمعجم (بالإنجليزية: دِكشنَري Dictionary)، في اللغات التي لقيت من أهليها اهتماماً بات يشمل ما هو أكثر من المعنى المباشر للكلمات. وهو في بعض الحالات يعتبر بمثابة موسوعة مصغرة لكونه يضرب الأمثلة الكثيرة على الاستخدامات اللغوية، ويضع الصور التوضيحية لأسماء الكائنات الحية وكذلك الأشياء، إضافة إلى التفريق في كيفية استخدام الكلمات التي تبدو للوهلة الأولى شبيه بغيرها. ناهيك طبعاً عن بيان الاستخدامات الشائعة للكلمات مثل ما يُضرب به المثل منها او المصطلحات المعروفة والاختصارات المتداولة للمؤسسات المشهورة، وغيرها.

واللغات – كما لا يخفى على القارئ – كائن حيّ ينمو وينضج ويتطور حسب ظروف الناطقين بها وطبيعة الحياة التي يمارسونها والمؤثرات التي يتعرضون لها في معاشهم. ولا عجب أن الله سبحانه وتعالى سَمّى لغة كل قوم بالـ﴿لِسَانِ﴾. وأكد على أن من آياته الجديرة بالتدبر للعالِمين هي ﴿اخْتِلافُ أَلسِنَتِكُمْ﴾[7]، وليس لغاتكم فحسب. ذلك أنها عضو حيّ من

6 المعجم الوسيط.

7 سورة الروم (الآية 22).

أعضاء جسد متكامل هو المجتمع الذي تعيش بين ظهرانيه وتتأثر بما يؤثر فيه.

❀ ❀ ❀

من جملة ما يمكننا إدراكه من خلال المعنى المعجمي لكلمة التحيز، أنها غير مطبوعة بالإيجابية أو السلبية بشكل قاطع أو نهائي. وإطلاق أيّ من الحكمين أمرٌ نسبيّ. إذ يمكن لفعل التحيز أن يوصف بأي الوصفين اعتماداً على المنظور الذي يراه منه صاحب الحكم. وهذا عكس ما اشتهر به اللفظ من تهمة بالسلبية، عندما يُوصف أحدهم بأنه متحيز، بمعنى أنه عَدَل عن الحق والصواب.

وقد ورد في القرآن الكريم في معرض النهي عن أن يُوَلي المؤمنون أدبارهم للكفار إذا حانت ساعة اللقاء العسكري ﴿وَمَنْ يُوَلِّهِمْ يَومَئِذٍ دُبُرَهُ إلا مُتَحَرِّفاً لِقتالٍ أَوْ مُتَحَيِّزاً إلى فِئَةٍ، فقدْ بَاءَ بغَضَبٍ مِنَ اللهِ وَمَأواهُ جَهَنَّمُ وَبِئْسَ المَصِيْرُ﴾[8]. فالتحيّز إلى فئة المؤمنين كما تُبيِّن الآية الكريمة استثناءٌ إيجابي من خطيئة هي في عداد الكبائر، ألا وهي الفرار في الزحف.

وقد أكد النبي صلى الله عليه وسلم هذا المعنى حين حاص بعض الصحابة في معركة بين سرية للمسلمين وبين قوم من الكفار، فقفلوا راجعين إلى المدينة المنورة، تاركين ساحة المعركة. فلما جاؤوه قالوا وهم حزانى على ما فعلوه: يا رسول الله نحن الفرّارون، فقال صلى الله عليه وسلم [بل أنتم العَكّارونَ... أنا فئة المُسلِمينَ][9]. والقصد من ذلك أنهم لم يرتكبوا كبيرة الفرار من الزحف وهي عملٌ سلبي لاشك؛ إنما قاموا بالفعل الإيجابي وهو (الانحياز إلى فئة المسلمين)، كما وصف بها المصطفى نفسه.

---

8 سورة الأنفال (الآية 16).

9 المُصَنّف، عبدالله بن محمد بن أبي شيبة.

ولم يقتصر هذا الأمر على فعل النبي صلى الله عليه وسلم. إذ وَرَدَ أن الخليفة الثاني عمر بن الخطاب رضي الله عنه بلغه أن جُنداً من المسلمين صابَروا في إحدى المعارك على حدود آذربيجان حتى قضَوا عن آخِرهم. فما كان منه إلا أن عَلّق قائلاً (لو انحَازوا إليّ، لكنتُ لهُم فِئة). بمعنى أن ذلك الانحياز إلى فئة المسلمين ليس أمراً خاصاً بأفعال النبوة المعصومة، إنما يشمل من بعده من ولاة الأمر، لأن فيه مصلحة أكيدة للمسلمين. إذ لا يُعقل أن يُتوقع من كل جيش أو سرية مجاهدة أن تنتصر، بحيث يصبح الفناء التام هو الخيار الوحيد أمامهم في حال لم يبلغوا تلك الغاية.

والشاهد من هذه الأمثلة التأكيد على أن مفهوم التحيز ليس مقطوعاً بسلبيته أو إيجابيته بشكل افتراضي. فما يضعه في إحدى هاتين الخانتين إنما هو طبيعة الظرف المحيط به والموضوع الذي يتم التحيز منه وإليه.

ومهما كانت ثقة صاحب التحيز في أن لديه تحيز إيجابي، فإن الآخرين قد لا يرون ما يراه بنفس الطريقة بالضرورة. إذ إن البعض قد يشاركه في ذلك التحيز ويعده بالتالي إيجابياً، فيما يراه آخرون – لديهم تحيزات مخالفة – سلبياً. وموافقة ذلك التحيز للحق أو للباطل تعتمد على ما يعتقده كل فرد منا باعتباره حقّاً أو باطلاً. وهذه النظرة للموضوعِ مناطِ التحيز نظرةٌ تختلف بين فرد وسواه، وثقافة وأخرى، وحضارة وغيرها.

والتحَيّز، كذلك، لفظٌ يمكن أن يُستخدم لصالح الذات أو ضِدّها. فالمرء يمكن أن ينحاز لذاته (الشخصية أو الثقافية والحضارية) في مقابل الآخر (الشخصي أو الحضاري)، تماماً مثلما أنه يمكن أن ينحاز للآخر على حساب نفسه. وهذا التحيز الأخير (لصالح الآخر ضد الذات) يحصل كثيراً لدى الأمم المنكسرة والثقافات التي ترى نفسها دوناً عن الآخرين. وهو ما أشار إليه ابن خلدون في مقدمته الشهيرة عندما خصص فصلاً عنوانه «في أنّ

المغلوبَ مولعٌ أبداً بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيِّه ونِحلته وسائر أحواله وعوائده»[10]. وهذا الاقتداء بالطبع يشمل ثقافته وأفكارَهُ ورؤيته للذات والكون، التي هي في مجملها تحيزاته. وقد عزا ابن خلدون سبب ذلك إلى «أنّ النفسَ أبداً تعتقدُ الكمالَ فيمن غلبَها، وانقادت إليه إما لنظرهِ بالكمال بما وَقرَ عندها من تعظيمه، أو لما تغالط به من أن انقيادَها ليس لغلب طبيعي، إنما هو لكمال الغالب»[11]. وما اتفق الناس على تسميته بـ(عقدة الخواجة) ليس إلا تعبيراً واضحاً لذلك المعنى الذي أشار إليه ابن خلدون في مقدمته.

والتحيز ضدّ الذات أمرٌ يتم دون وعي في الغالب. إذ إن من يقوم به بالدرجة الأولى هم البسطاء، بالمفهوم الفكري والثقافي للكلمة، والعامة من الناس الذين لا يُعملون الفكر في تصرفاتهم التي درجوا عليها بحكم البيئة المحيطة بهم.

لولا أن ذلك لا يعني بأن البعض، خاصة في النخب، لايقومون به بوعي تام. ولعلنا لسنا بحاجة للتذكير بأن أديباً كبيراً مثل طه حسين دعا في النصف الأول من القرن العشرين، وذلك إبان الاستعمار الإنجليزي لمصر، إلى «أن نسيرَ سيرة الأوربيين ونسلكَ طريقهم، لنكون لهم أنداداً، ولنكون لهم شركاء في الحضارة، خيرِها وشَرِّها، حُلوِها وَمُرِّها، وما يُحَبّ منها وما يُكره، وما يُحمَدُ منها وما يُعاب»[12].

❁ ❁ ❁

ومن المهم في سياق بيان معنى التحيز الإشارة إلى أنه يمكن أن يكون مجرداً من السلبية أو الإيجابية، ما يعني إمكانية أن يكون التحيز في حدّ ذاته عملاً محايداً. هذا طبعاً لا يعني بحال

10 مقدمة ابن خلدون – الفصل الثالث والعشرون (ص 104) عبدالرحمن بن محمد بن خلدون (الحضرميّ) المغربيّ.

11 المرجع السابق.

12 مستقبل الثقافة في مصر (ص 41) طه حسين.

أن الحياد هو صفة التحيز، إنما إمكانية أن تتسم بعض التحيزات بالحيادية نظراً لكونها مجردة من النوازع الأخلاقية المطلقة، وارتباطها بالانتماء الثقافي والوشيجة الشخصية.

وهذا ما لاحظته ذات مرة عندما أعطيت زوجتي بعض النقود، فإذا بي أنتبه لما فعلته بأن قلبت تلك النقود على وجهها قبل أن تضعها في محفظتها. سألتها مستهجناً عن سبب ذلك، فأجابتني بأنها في حقيقة الأمر تعيد الأمور إلى نصابها بأن ترتب النقود بالشكل الصحيح الذي ينبغي أن تكون عليه. قلت لها إن الشكل الصحيح هو أن يكون وجه العملة هو الجزء الذي يظهر عليه شعار المصرف المركزي الذي طبع العملة، مع الأرقام الخاصة بكل ورقة نقدية، إضافة إلى توقيعَي وزير الاقتصاد ومحافظ البنك المركزي المعتمدين. لكن زوجتي رأت أن تلك المعلومات غير مهمة، باعتبار أن قيمة العملة التي يتم التعامل بها مكتوب على الجانب الآخر بالأرقام المتداولة عالمياً (الأرقام العربية الأصلية). وهذا هو ما يجعل ذلك الجانب من الورقة النقدية وجهها الأصيل.

هذا الموقف أشار إلى تحيزاتنا كلٌّ على حدة، والوشيجة الثقافية التي تربط كلاً منا بالبيئة التي تربى فيها وأسلوب الحياة الذي ينتمي إليه.

فأنا، باعتباري مواطناً قطرياً وُلِدَ على تراب دولة عربية، يعتز بلغة القرآن ويعتبرها جزءاً من مكنونه الحضاري فضلاً عن انتمائه الديني، ناهيك عن طبيعة الثقافة العربية التي ترفع من شأن المؤسسات الرسمية ومن يديرها إلى مستوى رفيع، رأيت أن الوجه هو الجزء الذي يظهر هذا الجانب من شخصيتي وتقاليد مجتمعي، وبالتالي تحيزاتي.

أما زوجتي، فعلى الرغم من كونها مسلمة تنتمي لأبوين فلسطينيين، فإن ثمة علاقة أكبر تأثيراً في انتمائها الثقافي ورؤيتها للأشياء؛ وهي أنها وُلدت وتربّت وعاشت زهاء عقدين

من مطلع عمرها في بريطانيا. ومن الطبيعي عندها أن تكون لغتها الأم هي الإنجليزية، وهي اللغة شبه السائدة في حديثنا في المنزل لصعوبة العربية ولهجاتها المختلفة عليها. علاوة على أن ما يجعل من الورقة النقدية ذات أهمية بالنسبة لها هو قيمتها الشرائية، وليست المؤسسة التي أصدرتها أو الشخص الذي وقّع عليها. ولذلك، فإن الرقم الذي يحدد تلك القيمة هو ما يعبّر عنها ويعطيها أهميتها، وبالتالي وجهها. فكان طبيعياً لأي مواطن غربي – مثل زوجتي – أن يرى الجانب العملي من المسألة ويتحيز له، دون أن يكون لذلك التحيز صفة السلب أو الإيجاب بالضرورة.

نماذج للتحيز

قد يكون من الأجدى أن نضرب بعض الأمثلة العملية لتقريب معنى التحيز لعقل القارئ.

عندما سافرت للمرة الأولى إلى بلد غربي (إنجلترا 1994) ذهبت للدراسة في فصل صيفي في جامعة إكسِتر Exeter الواقعة في مقاطعة ديفون Devon جنوب غربي الجزيرة البريطانية. ذلك الفصل الدراسي المكثف عُني بتدريس اللغة الإنجليزية بمستوياتها المختلفة، وكذلك بعضاً من معالم الثقافة البريطانية وأدبها الممتد عبر القرون.

في إحدى المحاضرات الخاصة بدراسة مقتطفات من شعر الأديب الإنجليزي الأبرز وليام شيكسبير William Shakespeare كان المحاضر الإنجليزي يشرح قصيدة لشكسبير مأخوذة من مسرحية الليلة الثانية عشرة (بالإنجليزية: تويلفث نايت Twelfth Night). في تلك المقطوعة كان المُهرّج (إحدى شخصيات المسرحية) يخاطب امرأة يهواها، ويستعجلها تلبية لقائهما ليشبع رغبته في تقبيلها.

أحد مقاطع تلك القصيدة يقول:

What is love, tis not heereafter,

Present mirth, hath present laughter:

What's to come, is still unsure

In delay there lies no plentie,

Then come kiss me sweet and twentie:

Youths a stuffe will not endure[13].

وهذا هو اجتهادنا لترجمة ذلك النص:

ما الحبُّ؟ إنه ليس في قابل الأيام،

ففي بهجة الحاضر يكمُنُ الابتسام؛

ما سيكون غير مضمون،

وليس الكثير في التأخير،

فهيا قبليني يا عذبة الأعوام العشرين؛

فليس الشباب باقٍ للآبدين.

أراد المحاضر تأكيد معنى ما يطلبه الشاعر من تلك المرأة. فكان مما قاله إنه بما أن الوقت قصير فلا بد أن نستثمره في ممارسة الحب (وما قصده المدرس هو الجنس طبعاً).

13 The Penguin Book of English Verse, Edited by John Hayward (p 68).

ذلك أن ما ستقدمه تلك المرأة للمهرج، كما قال المدرس بالحرف: شيء غير ذي أهمية (Nothing). ولكنه في نفس الوقت الذي قال فيه كلمته الأخيرة كنت أنا – رغبة في إثبات حضوري – أقول وبصوت علني: مهمٌ جداً (Everything).

لم يسمع المحاضر ما قلته، ولعله سمعه وتجاهله قصداً؛ لكن ذلك الموقف بقي عالقاً في ذاكرتي لسنوات بعدها. وكان أكثر استغرابي مُنصباً حينها على جميع الحاضرات من الفتيات (الغربيات بالدرجة الأولى) اللائي وصف المحاضر إهدارهن شرفهن وعفتهن بهذا الرخص بأنه أمرٌ غير ذي بال. وبالتالي فإن بذله لحبيب (أو أي راغب في الجنس) يعد أمراً هيناً لا يستحق ذلك التصدد.

الشاهد من هذا الموقف، أن كلاً من الطرفين (أنا من جهة، والمحاضر من جهة أخرى) انطلق من رؤيته الخاصة للكون والحياة، ونموذجه المعرفي الخاص الذي يتبيّن من خلاله الصواب والخطأ، أي بمعنى آخر: تحيزاته.

فهو، ومن معه من الغربيين، يرون في الإنسان أنه مجرد كائن طبيعي، يجري عليه ما يجري على الطبيعة ومن فيها من مخلوقات من أحكام، دون أدنى مسؤولية أخلاقية أو تبعة دينية تجاه الخالق. وحيث إن الرؤية العدمية لمستقبل الإنسان تسيطر على رؤيتهم تلك، فإن أفضل ما يفعله الإنسان هو تعظيم متعته خلال سنوات بقائه المحدودة على ظهر البسيطة، بما في ذلك الجنس. ولذلك فإن بذل المرأة (أي امرأة) جسدها لمن تريد يُعَدّ أمراً مقبولاً، بل ومطلوباً.

أما (العبدُ لله!) فإنه كان حاضراً ذلك الموقف منطلقاً من نموذج معرفي يُملي عليه حرمة جسد الإنسان (ذكراً أو أنثى)، سواء كان ذلك لسبب شرعيّ منطلق من الدين،

أو لسبب أخلاقي منطلق من الفطرة الإنسانية السويّة. وذلك النموذج المعرفي الذي يمثل تحيزاتي يشدد على أهمية الحرص على الشرف والعفة، خاصة لدى المرأة (حتى لو لم يكن ذلك لسبب ديني). كما أنه يُقدّر الحياء، ويُقدّسُ الأمر الرباني بالتزام الشرع في العلاقة الجنسية بين الذكر والأنثى. وفكرة الثواب والعقاب (في الدنيا والآخرة) تزيد من قوة تلك المعتقدات والحذر من تجاوزها. وما ذلك إلا لأنني (وأمثالي ممّن ينطلقون من نموذج معرفي مشابه) نعرف أن الإنسان «كما يَدينُ، يُدان» وإنما هي «دقةٌ بدقة، ولو زدت لزاد السقا»[14]. وهذا يعني أن ما ستقدمه المرأة (أي امرأة) إلى من يسعى للجنس الرخيص المَعفِيِّ من التزامات العلاقة الزوجية ومسؤولياتها، هو بالنسبة لنا: كل شيء!

ولذلك، فإن زملائي من الغربيين في تلك الرحلة، التي غيّرت الكثير من رؤاي وأنضجت تفكيري بشكل استثنائي، كانوا يستغربون افتخاري لاحتفاظي بعذريتي بعدم ممارستي الجنس. بل، وأكثر من ذلك، رغبتي في عدم تجاوز ذلك الخط الأحمر إلى حين ارتباطي بزوجة (على سنة الله ورسوله!). وما ذلك الفخر إلا جزء أصيل من تحيزاتي الثقافية المنطلقة من الشرع الحنيف الذي أدين به.

ذلك التحيز من جانبي، له نقيضه على الطرف الآخر. إذ إن وصف العذرية، أو بالأحرى البكارة (بالإنجليزية: فيرجن Virgin)، الذي يُطلق في اللغة الإنجليزية على الذكر والأنثى، بات شتيمة يطلقها أبناء الجنسين على بعضهم، إذ يُعيَّرُ بها الشخص ما دام عليها.

14 قصة تراثية مفادها أن رجلاً خرج في سفر، وقبّل أثناءه امرأة لا تحل له. فلما عاد إلى بلده سأله أبوه عن الإثم الذي ارتكبه في سفره ذلك. وبعد إنكار الفتى، اعترف بما فعل. وحين سأل أباه عن كيفية معرفته بذلك، أخبره أن السقّاء الذي يأتيهم بالماء، هجم على شقيقته وقبّلها ذات يوم، فأدرك بذلك الأب أن الأمر لابد أن يكون (دقة بدقة، ولو زدت لزاد السقا). فعوقب الفتى بأن انتهك عرض شقيقته بنفس الدرجة التي انتهك فيها عرض تلك المرأة التي قبّلها.

وما ذلك إلا لكونه لم يجرب الجنس، ولم يستطع (أو تستطع) جلب رفيقٍ/ةٍ إلى السرير (أو غير السرير) لممارسة الجنس. وكثيراً ما تؤدي هذه (الشتيمة!) إلى اضطرابات نفسية، خاصة لدى شريحة المراهقين، مما يؤدي بهم إلى الانزواء عن المجتمع أو إدمان المخدرات أو التحول لسلوك عنيف أو حتى الانتحار.

وكثيراً ما يكذب من لم يمارسوا الجنس، خاصة من المراهقين، على زملائهم، لأن تلك السُّبّة قد تلصق بهم مدى حياتهم. وهذا الأمر يمكن أن يجعلهم مثار سخرية الجميع بأن يشار إليهم ببقائهم على عذريتهم لسنوات طويلة، حتى لو أنهم تمكنوا من تجربة الجنس بعدها. وحيث إن مثل هذه التجربة تعدّ مثاراً للسخرية فقد أنتجت هوليوود فيلماً في عام 2005 يصور واحداً من أولئك الذين لم يقتحموا عالم الجنس حتى بلغ الأربعين من العمر. ويبدأ الفيلم بأن يفلت ذلك السر الخطير من آندي، بطل فيلم الأربعينيّ البِكْر (بالإنجليزية: ذا فورتي يير أولد فِيرجين The 40-Year-Old Virgin)، بحيث يتطوع أصدقاؤه للبحث عن امرأة يمارس معها الجنس، حتى يفضّ بكارته هو!

أما بالنسبة للفتيات، فخيرٌ للواحدة منهنّ في مجتمعات كتلك أن تسمى بالعاهرة أو الساقطة (بالإنجليزية: هُوَر Whore، أو: سَلَت Slut)، لكثرة ممارستها الجنس وكثرة من مارسته معهم حتى لو في فترة مبكرة من حياتها، على أن توصف بالعذراء أو البكر التي لا يقترب منها الفحول من الذكور.

❀ ❀ ❀

والتحيزات عموماً ليست قاصرة الجانب الأخلاقي أو الديني، بل هي مطلقة لكل أوجه الفكر والمعتقد والقيم والميول (الشخصية والمجتمعية). وعليه، فإن كل سلوك يمارسه

الإنسان إنما هو نابع من تحيز ما يضمره في نفسه، سواء في ذلك أكان واعياً به أم لا.

خذ مثلاً أولئك الذي يشترون البضائع الأمريكية ويفضلونها على غيرها، بإطلاق. فثمة إحساس قويٌّ مرتبط بشغاف قلوب أولئك القوم يقول لهم إن كل منتج يصدر عن الولايات المتحدة لا بد أن يكون هو الأفضل.

قد تتباين أسباب وجود ذلك الشعور بين فرد وآخر، كما إنه قد يكون سبباً واحداً لدى البعض ومجموعة أسباب لدى البعض الآخر.

فمن الممكن أن يكون ذلك الإحساس ناتج عن انبهار بالثقافة الأمريكية، وإكبار لكل ما يصدر عنها. ولم لا؟ أليست هي الدولة الأولى، أو هكذا نتصورها على الأقل، والقطب العالميّ الأوحد الذي يقود العالم (هل تساءل أحدٌ منا: إلى أين؟).

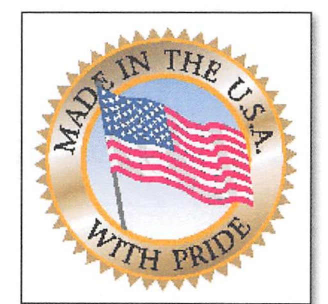
كما يمكن أن يكون تأثراً بالدعايات المكثفة الأمريكية لمنتجاتها وقدرتها الاستثنائية على تسويق بضائعها. ولنا أن نلاحظ هنا أن تلك الدعاية لا تقتصر على الإعلانات الترويجية للمنتج في حد ذاته، وإن كان ذلك وحده كافياً. إذ إن ما تفعله هوليوود في ما تنتجه من أفلام ومسلسلات وبرامج، كلها تعمل على توجيه العالم بأسره إلى جاذبية الولايات المتحدة وروعة ما ينتج عنها من خدمات أو سلع.

كما إن من الممكن أن يكون ذلك الشعور تعبيراً عن أزمة ثقة في الذات الحضارية لدى الشخص، يجعله يرغب في التشبه بكلّ ما هو متعلق بالولايات المتحدة باعتباره أفضل من غيره. ولم لا، وهي الدولة التي صدّرت له شطيرة البرغر وبنطال الجينز وموسيقى الروك، وغيرها من بضائع العولمة ذات الطابع السريع.

ويمكن، بعد كل ذلك، أن يكون ذلك التحيز ناتجاً عن سبب لم يتوصل له الكاتب بعد.

إذ إن الإنسان يُبدع بشكل استثنائيّ أحياناً في التحيّز لصالح الآخرين ضد ذاته، لأسباب يجهلها هو نفسه.

المهم في الأمر، أن ذلك السلوك (الحرص على اقتناء البضائع الأمريكية) ناتج عن قيمةٍ ما تعبِّرُ عن تحيز كامن في نفس الشخص، وإن اختلفت أسبابه. وحيث إن السلوك المذكور نِتاج ذلك التحيز لصالح الآخر (الأمريكي على حساب الذات، أو حتى المصلحة الشخصية) فإنه لن يتغير ما دامت الفكرة، أو مجموعة الأفكار، التي أفرزته قائمة.



والطريف في الأمر، أنك تجد عدداً معتبراً من الأمريكيين لا يثقون كثيراً بما تنتجه بلادهم، وذلك رغم حسِّهم القومي المرتفع. وحسبك من ذلك أن ترى عديد السيارات اليابانية، وحتى الأوربية، في شوارع الولايات المتحدة. وذلك رغم غلاء أسعار تلك السيارات الأجنبية بسبب الضرائب المفروضة عليها، لمنافستها الشرسة للسيارات الأمريكية.

ولعل الدعاية الأمريكية تكون العنصر الأبرز في عملية تعزيز ذلك التحيز لمنتجات الولايات المتحدة. وهي ما تجعل لعاب المستهلكين (خاصة من أبناء الأمم المنكسرة أمثالنا) يسيل لرؤية أي سلعة أمريكية مهما كان مستوى جودتها منخفضاً مقارنة بنظيراتها الأوربية أو الشرق آسيوية، بل وحتى المحلية أحياناً.

أذكر في هذا الخصوص أنني إبان زيارتي الأولى للولايات المتحدة، وجدت أن من الأرخص لي مادياً أن أشتري قمصاناً داخلية من السوق على أن أدفع للفندق الذي أقيم فيه ثمن غسل المتوسخ منها لدي. ذلك أن سعر القمصان الجديدة لا يتجاوز ثمن الغسيل

إلا بدولارات محدودة. وحين عزمت على ذلك، وقعت على طقم من ثلاثة قمصان في مغلف مكتوب عليه بخط كبير: صُنع في الولايات المتحدة، وبعد ذلك، وبخطٍ أكبر: وهو أمرٌ ذو شأن! (بالإنجليزية: ميد إن يو إس آيه.. إتّ مَاترْز! Made in USA... IT MATTERS!).

أيقنت مذ ذاك أن رواج المنتج الأمريكي ليس مرتبطاً بالضرورة بالجودة المزعومة، فسبب انتشارها الحقيقي هو كونها تحمل صورة خلابة رسمتها ورسّختها آلة الدعاية الأمريكية عبر عشرات السنين في نفوسنا. وتلك الصورة الذهنية المزروعة في خلايا تفكيرنا هي بعينها ما يجعلنا نتحيز لها دون غيرها على الدوام. وما تزال الصناعة الأمريكية تعتاش على ثمار تلك الدعاية الجبارة، وتزيد من انتشارها حتى اللحظة، ضماناً لبقاء ذلك التحيز الذي يصب في صالح صاحب رأس المال الأمريكي.

⊛ ⊛ ⊛

كذلك، فإن عملية التحيز ليست قاصرة على ما هو شخصيّ، إذ إن منها ما هو مؤسسيّ. ويمكن هنا أن نضرب مثالاً مهماً للتعرف على عملية التحيز الحاصلة في وسائل الإعلام الإخبارية على التخصيص.

فمن أكثر القيم التي يرددها القائمون على قطاع الإعلام الإخباري – سواء الأجنبي أو العربي – التزامهم بها قيمتي الحياد والموضوعية. وهاتان القيمان باتتا من جملة المعايير المشتهرة بين المختصين والعوام في تقييم مدى مهنية وسيلة إعلام ما ومقدار تفوقها في التزامها بهاتيك القيمتين مقارنة بغيرها من وسائل الإعلام الأخرى.

والحياد كما جاء في المعجم الوسيط يعني عدم الميل إلى أيّ طرفٍ من أطراف الخصومة، بمعنى أنه عكس الانحياز. ويفترض في دلالته المهنية في الإعلام أن وسيلة الإعلام

لا تميل إلى طرف على حساب طرف في معادلة نشر الأخبار. فهي مثلاً في قضية الصراع العربي الصهيوني، ليست متحيزة إلى جانب الفلسطينيين، والعرب من ورائهم، ولا متحيزة إلى جانب الإسرائيليين. إذ إنها تقف في موقف المحايد الذي يحدد مسافة متساوية تفصلُ بينه وبين أطراف القضية محل النقاش.

وتنعكس قيمة الموضوعية في أداء تلك المهمة في اقتصار تركيز وسيلة الإعلام تلك على الموضوع، أي الحقائق المجردة من المشاعر والأهواء الشخصية، سواء من جانب أطراف الموضوع ذاته أو من طرف وسيلة الإعلام نفسها. وهي عندما تنقل خبراً ما، ملتزمة بتلك الموضوعية، فإنها تعتبر نفسها متمثلة بالقاعدة الفقهية القائلة (ناقل الكفر ليس بكافر).

لولا أن ذلك الزعم من قبل وسائل الإعلام تلك لا يعدو كونه محض افتراء على الحقيقة (ولاحظ معي أن مجموعة حقائق حول موضوع معين لا يجعل منها الحقيقة، ناهيك عن أنها قد تكون أبعد ما تكون عن الحق، ولكن هذا بحث آخر!).

وما يدفعنا لذلك القول هو أن عملية التحيز عملية طبيعية مرتبطة بالوجود الإنسان الذي تحكمه قِيَمٌ مُعينة ورؤى شخصية ومعتقدات دينية أو أخلاقية ومرجعية خاصة، تشكل في مجموعها رؤيته لذاته والكون من حوله، وهي ما سنشير إليه، ونفصله لاحقاً، بـ(النموذج المعرفي)، كما يسميه الدكتور عبدالوهاب المسيري رحمه الله.

ولإثبات ذلك، فخذ مثلاً ما يجري في وسائل الإعلام المطبوعة أو المسموعة أو المرئية عند إصدارها عدداً من صحيفة ما أو إنتاجها نشرة إخبارية بعينها.

فنحن عندما نقرأ صحيفة ما، أو نتابع نشرة أخبار على شاشة إحدى القنوات، فإننا اعتدنا أن نبدأ بقراءة الصفحة الأولى أو الاستماع إلى العناوين الرئيسة والقصص

المهمة. وتتدرج الأخبار بعدها بحسب الأقل أهمية فالأقل، إلى أن نصل إلى الصفحة الأخيرة في الصحيفة، أو القصة الختامية في النشرة. وعندها نفترض أن آخر المكتوب أو المعروض هو خبر غير ذي بال، يمكن إذا ما دعت حاجة ضيق المكان في الصحيفة أو ضيق الوقت في النشرة الاستغناء عنه لإفساح المجال لما هو أهم. ناهيك طبعاً عن أن منتجي الأخبار يعمدون إلى التضحية بتلك الأخبار الأخير إذا طالت نشرة أحدهم على الهواء بسبب مكالمة هاتفية مع مسؤول ما (حتى لو كان من الدرجة الثالثة)، باعتبار تلك الأخبار الأخير من جملة الأخبار غير المهمة للمشاهد.

واختيارات القائمين على الأخبار – سواء في الصحف أو النشرات – قائم على أساس من ذلك النموذج المعرفي الخاص بهم، أو بمؤسساتهم تجاه ما يعتبرونه مهماً أو متوسط الأهمية أو عديمها. ووسائل الإعلام كَرّست لدينا هذه القناعة بأن ما يأتي أولاً لا بد أن يكون أهم ما ينبغي للمتابع التعرف عليه في مقابل الأقل أهمية، والذي يمكن أن يكون مجرد تسلية أو مضيعة للوقت، والذي يأتي في الأخير.

ولكن المؤسسات الإعلامية المختلفة إنما تقوم بفرض تحيزاتها وقيمها وآرائها على جمهورها بمجرد ترتيب الأخبار بناء على ما تراه مهماً أو عديم الأهمية. إذ هي بمجرد أن تضع ذلك الترتيب للمواد



التي تضعها أمام مرأى المشاهد ومسمعه، فإنها تقول له: هذا مهم جداً، وهذا أقل أهمية، وهذا غير مهم البتة. وهذا ببساطة لا يعدو كونه إلزاماً للقارئ/المشاهد برؤى القائمين على الأخبار، أفراداً كانوا أومؤسسات، لا رؤاه الخاصة.

خاصة أننا نجد في كثير من الأحيان أن ما قد نقرأه على الصفحة الأخيرة، قد يفوق – وبمراحل – ما نضطر لقراءته تحت العناوين الرئيسية. وما تسميه تلك المؤسسات بالحياد والموضوعية لا يعدو كونه تبعية لمصدر الأخبار (الغربي في الغالب) بشكل سلبي، ومحاولة فرضه على الذات الثقافية باعتباره النموذج الذي ينبغي الاحتذاء به في العمل المهني!

يضرب الدكتور عبدالوهاب المسيري، رحمه الله، مثالاً يوضح ذلك المعنى عندما قرأ ذات مرة خبراً على الصفحة الأولى لإحدى الصحف العربية الكبرى (الصادرة من لندن «أمّ الحياد والموضوعية») يخبرنا فيه عن مصرع نحو مئتين وخمسين شخصاً في الهند جراء اصطدام قطاري ركاب ببعضهما نتيجة خطأ في مسارات رحلتي القطارين. وفي المقابل، فإن الصفحة الأخير حملت خبراً، وجدته الصحيفة طريفاً، يفيد بأن ما نسبته خمسين في المئة 50% من مواليد المملكة المتحدة في ذلك العام وُلدوا خارج إطار الزوجية (أي أنهم أبناء سِفاح).

وذلك الترتيب، والكلام ما يزال للمسيري، يشير إلى النموذج المعرفي المسيطر على القائمين على الصحيفة. إذ إن حادثة اصطدام القطارين تقتصر على كونها خللاً تكنولوجياً، فيما تشير حادثة المواليد (أبناء الحرام) إلى خلل إنساني وأخلاقي وفلسفي واجتماعي وروحاني. ولكن ناشر الخبر، ومن قبله وكالة الأنباء التي نقل عنها هذا الخبر، لم يروا من ذلك شيئاً، وقدّروا بالتالي على أن الخبر الأول هو الأهم ما دامت رائحة الدماء

طاغية فيه. وتلك قاعدة إخبارية (غربية بالدرجة الأولى) تحدد كيفية تسلسل الأخبار في النشرات والصحف، مفادها أن القصة التي تسيل منها الدماء، لا بد أن تقود بقية الأخبار (بالإنجليزية: إف إت بليدز، إت ليدز If it bleeds، it leads).

وهذا النوع من التحيزات، كما أشرنا، ليس مقتصراً على أشخاص القائمين على الأخبار وحدهم، إذ إن المؤسسات الإعلامية بما تحمله من سياسات للنشر ورؤى معينة، فإنها هي المصدر الأساسي لعملية التحيز تلك.

⊛ ⊛ ⊛

أضف إلى ذلك نوعاً مهماً جداً من التحيزات، يمكن أن نطلق عليه اسم (التحيز الاصطِلاحيّ، أو المُصطلحيّ). وهو، كما يشير اسمه، متعلق بالتحيزات الكامنة وراء المصلحات التي يَسُكّها أولو الأمر في مجالات السياسة والاقتصاد والإعلام بحيث يروجون رؤيتهم الخاصة للأشياء لبقية الناس. وخطورة هذا التحيز تكمن في إمكانية قبول الآخر للمصطلح الجديد باعتباره بريئاً من التحيز، واعتماده، بما يحمله من رؤية منحازة للآخر على حساب الذات، دون أدنى تمحيص لحقيقته والنموذج المعرفي الذي أفرزه.

من ذلك مثلاً، ما تسميه حكومة الكيان الصهيوني قوات الدفاع الإسرائيليّة (بالإنجليزية: إزرائيلي ديفينس فورسِز Israeli Defense Forces). هذا الاسم هو ما تطلقه الحكومة الصهيونية على جيشها (بمختلف قطاعاته الجوية والبرية والبحرية). وهذا الجيش نفسه هو الذي يسيطر على الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1967. وهو المؤسسة التي تدير نقاط التفتيش المنتشرة بكثافة سواء ما بين المدن والقرى الفلسطينية المحتلة (وكل فلسطين محتلة) أو في داخل تلك المدن والقرى نفسها. وليس ثمة فرق ما بين

منطقة يقطنها بعض المستوطنون الصهاينة أو منطقة لا يعيش فيها سوى الفلسطينيين. فعبر نقاط التفتيش تلك يتحدد من يَمُرّ، ومتى يَمُرّ، وكيف يَمُرّ من الفلسطينيين، وأحياناً أنصار الحركات المناهضة للاحتلال الإسرائيلي من خارج فلسطين. فضلاً عن ذلك، فإن قوات «الدفاع» الإسرائيلية تلك تمتلك حق الانتشار متى شاءت وأين شاءت على الأراضي الفلسطينية، وليس ثمة ما يردعها في حال رأت من مصلحتها اقتحام إحدى المناطق، سواء للقبض على أحد الفلسطينيين المشتبه في انتمائهم للمقاومة المسلحة أو غيره مما قد يمس بالأمن الإسرائيلي. ناهيك عن حقها المطلق في اجتياح أي من القرى والمدن وفرض حضر للتجوال فيها لساعات تقررها قيادتها، دون الرجوع إلى أي مؤسسة تشريعية أو قضائية في داخل الكيان الصهيوني.

ورغم كل ما تقوم به تلك القوات، فإن اسمها لا يدلّ مطلقاً على مسماها؛ فهي ليست سوى قوات (دفاع). بمعنى أن المطلوب ممن يسمع الاسم أن يفهم أن مهمتها الرئيسة، بل والوحيدة، هي الدفاع عن دولة إسرائيل القائمة من الناحية الشكلية على الأراضي المحتلة عام 1948. وعليه، فإن كل ما تقوم به من مهمات إنما الغرض منها هو الدفاع عن إسرائيل وضمان عدم المساس بأمنها.

ولكنّ ما نشهده على الأرض، في المقابل، يقول غير ذلك البتة. إذ إن المهمة الأساسية التي يقوم بها ذلك الجيش بالدرجة الأولى هي «التنكيد» على معيشة المواطن الفلسطيني، وإشعاره أنه واقع في قبضة المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، وأن حياته مرهونة بما تتصدق به عليه تلك المؤسسة العملاقة من رحمة. فحركة المواطن الفلسطيني ضمن نقاط التفتيش أو أثناء الساعات المسموح فيها بالتجوال أو بقاؤه خارج السجن الصغير ليبقى طليقاً في السجن الكبير المفروض عليه طيلة حياته، كل ذلك مرهون برغبة ذلك الجيش الذي يفترض فيه،

من خلال المصطلح المستخدم في تعريفه، أن يكون قوة دفاع ليس إلا!

وما يُراد من المتلقي فعله، هو افتراض البراءة في المدلول (قوات ذلك الجيش) باعتبار أن الدال (مصطلح «قوات الدفاع الإسرائيلية») بريء من التهم المنسوبة إليه عندما تجتاح مدينة فلسطينية وتستخدم الذخيرة الحية مع أطفالها الذين لا يكفون عن الهجوم عليها (بالحجارة!) وعلى النساء اللائي لا يكففن عن الصراخ والعويل عندما يقبض الجيش على أحد أبنائهن، كونه ينتمي إلى إحدى الحركات (الإرهابية!) الفلسطينية. وهذا المصطلح يدل على أحقية إسرائيل في تدمير بيوت عائلات منفذي العمليات (الانتحارية!) ضد المواطنين – أو المستوطنين – الإسرائيليين الأبرياء. وكذلك فإن تجريف الأراضي وتخريب الثمار من الزيتون والبرتقال والليمون إنما هو محاولة تلك القوات (التي تدافع عن إسرائيل، ليس إلا) تجفيف (الإرهاب) الفلسطيني، الضارب جذوره في أعماق الأرض، من منابعه.

هذا المصطلح يقودنا إلى ما يُطلق عليه الدكتور عبدالوهاب المسيري اسم (النموذج المعرفي) الكامن لدى من أطلق المصطلح. ففكرة «أمن إسرائيل» هي فكرة قائمة على قاعدة (خير وسيلة للدفاع الهجوم). ومؤدى هذه الفكرة أن الدفاع عن الأمن الإسرائيلي يعني إلغاء الأمن الفلسطيني. ذلك أن الفلسطيني، وهو صاحب الأرض الأصلي، لن يكف عن رغبته في استعادة ما يراه حقاً مسلوباً منه. وعليه، فإنه إذا عاش حياة طبيعية خالية من المنغصات والتنكيد اليومي المستمر، فإنه سيكون مشروع مقاومة، وصداعاً مزمناً للدولة اليهودية.

تلك المقاومة، ضمن الرؤية الصهيونية، مرتبطة بالوجود الفلسطيني في حد ذاته، والوسيلة الوحيدة لمنعها من الظهور على الأرض هو قمعها وهي ما تزال في مهدها، بل وإجهاضها قبل تكونها في رحم الواقع الفلسطيني. ولذلك، فإن تقليص حرية الإنسان الفلسطيني في الحركة على الدوام من خلال ساعات حظر التجول، والسجن (الإداري

والعسكري)، ناهيك عن منعه من المرور عبر نقاط التفتيش، يجعل من إمكانية ولادة فكرة المقاومة معدومة لديه. فمن يجري وراء لقمة عيشه لا يعمل لأجل المقاومة، ولن يجرؤ على التفكير فيها. خاصة أنه يعرف أنه يعيش في ظل هذا الظروف أثناء الأيام العادية، فكيف سيكون حاله إذا كان الوضع الأمني متوتراً أو مشتعلاً بين الطرفين؟ وهذا، من خلال النموذج المعرفي الإسرائيلي الكامن، ما يفترض فيه أن يجعل الإنسان الفلسطيني يؤثر السلامة على الدوام، ويذعن لقوات الجيش التي تتحكم في مصيره في كل آن.

الغريب، أن الكيان الصهيوني الذي يحاول احتواء المقاومة قبل وقوعها يعمل، دون إدراك منه، على بث المزيد من الوقود في صدور الفلسطينيين بإجراءاته تلك. ومشهد النساء الفلسطينيات اللائي يعانين آلام المخاض ويلدون أبناءهن على بعد أمتار من نقاط التفتيش يحمل دلالة مهمة على إمكانية الرحم الفلسطيني الفذة في إمداد المقاومة بالمزيد من الأنصار. وعملية الإمداد العملية هذه تحدث على أعين قوات الدفاع الإسرائيلية، وضمن قوانينها التي يفترض أن تدافع عن ذلك الكيان المحتل.

ماهيّة التحيز

لضمان ألا نواصل الدراسة دون توضيح ماهيتها، فإننا بحاجة ماسة إلى بيان ما نرمي إليه بمصطلح (النموذج المعرفي) أو (الخارطة المعرفية) الذي تقوم عملية التحيز بناء عليهما.

فلدى كل شخص خارطة ذهنية من المعتقدات والافتراضات والمسلّمات والإجابات على أسئلة كبرى كلية، تُشكّل جميعها جذور ذلك النموذج المعرفيّ وأساسه، وتعطيه بُعْدَه

النهائي وتزوّده بغايته الأخيرة. ومجموع هذه الأفكار التي نؤمن بها والقيم التي نعتمدها في حياتنا يعد هو المعيار الذي نقيّم الأشياء والأشخاص والأفكار على أساسه. فأسلوب حياتنا منضبط بهذا النموذج الذي يُمثل في جوهره القيم الحاكمة لحياتنا وشتى سلوكياتنا.

فعبر هذا النموذج المعرفي يمكننا تحديد ما هو نسبيّ وما هو مطلق، وما نعتبره من الثوابت المُسَلّم بها أو من الفرضيات التي يمكن النقاش حولها والمجادلة بخصوصها، كما يمكننا الحكم من خلاله على ما نعتبره صواباً أو خطأً، حلالاً أو حراماً. وهو يوفر لنا المنظور الذي نعمل من خلاله على البحث عن إجابات الأسئلة الكلية والنهائية من أمثال: هل من سبب لخلقنا؟ وما الغاية من وجودنا في الكون؟ وهل ثمة خالق لهذا الوجود أم أنه نشأ مصادفة بحكم قوانين الفيزياء الطبيعية؟ وإذا كان هناك إلهٌ خالقٌ للكون فما الذي يريده منا؟ وكيف نتعرف عليه أو نصل إليه؟ وهل هذا الإله جزءٌ حالّ في الكون أم أنه مفارق له؟ وما هي حقيقة الإنسان وطبيعته: مادة صِرفة، أم رُوحٌ خالصة، أم الاثنين معاً؟ وما الذي يميز الإنسان عن بقية المخلوقات؟ وغيرها من الأسئلة الكبرى التي تحتاج إلى إجابة تساعدنا على فهم ذواتنا وما حولنا.

هذه الخريطة المعرفية تتكون عبر عمليات ذهنية شتى لما نتعرض له من معلومات. فيقوم العقل بتلقّي المعلومات، فيقبل البعض ويرفض البعض، ويثبت جزءاً مما يتعرض لها وينفي وجود جزء آخر، ويمنح البعض مركزية خاصة فيما يهمّش الآخر ويستبعده، ويعممّ شيئاً مما يتلقاه من معلومات بينما يحصر معلومات أخرى في ركنٍ قصي أو حتى يلغيها، وذلك كله من خلال المعايير الموجودة في النموذج المعرفي. والغرض من تلك العمليات الذهنية تفسير ما يجري للإنسان وفهم ما يدور حوله، لأنه يحتاج إلى معنى لحياته وإجابات عن أسئلته وخواطره.

ومما يحدث كثيراً أن يعتمد الإنسان على عنصر واحدٍ فحسب في تفسيره للأمور من حوله. فتجد من يفسر الأحداث على أساس عاطفي فحسب، فيما ترى آخر يفسرها بحسب عمليتها وفائدتها. كما يمكن أن يكون التفسير قائماً على أساسٍ اقتصادي بحت، في مقابل تفسير آخر على أساس دينيّ / عَقديّ خالص.

ضروريّ أن يعمل الإنسان على التعرف على خارطته المعرفية، لأن ذلك وحده هو ما سيُمَكّنهُ من معرفة تحيزاته الشخصية. وهذه العملية هي الخطوة الأولى للقيام بعملية تصحيح لتلك التحيزات في حال وجود ما لا يناسبه منها.

وهـــذه الـتـفـسـيرات الأحادية تقود الإنسان إلى فهم بسيط ومبتسر للحياة يتجاهل مقدار التركيب والتنوع فيها (وهو ما سنأتي على ذكره في الفصل الثاني). وما تنتهي إليه التفسيرات الأحادية البسيطة أن يقع الإنسان في قبضة الجهل فيما يظن في نفسه العلم الكامل والوصول إلى الحقيقة المطلقة. ولن يتمكن الإنسان من الحصول على إدراك أكثر شمولية للأمور يفسرها بحسب ما هي عليه لا حسب ما يريدها الشخص أن تكون عليه، دون أن يعتمد نموذجاً مركباً يماثل مقدار التركيب في الإنسان والحياة والكون.

ولتوضيح ما نرمي إليه بمصطلح النموذج المعرفي فلعلنا بحاجة للاستعانة بمثال ضربه من نحت المصطلح وأعطاه معناه الذي نتدارسه في كتابنا هذا.

يقول الدكتور عبدالوهاب المسيري، رحمه الله:

«حينما يصل المهاجرون إلى الولايات المتحدة فإن معظمهم يحمل في عقله صورة (خريطة) معرفية لها. وهي صورة اقتصادية تم فبركتها في وسائل الإعلام، تركز على «خيرات» الولايات المتحدة. ولذا حين يذهب حَمَلة هذه الصورة إلى السوبرماركت أو مركز التسوق فإنه يسحرهم تماماً. ويبقى بعضهم هناك بقية حياته، لا يبرحونه إلا بجسدهم وحسب. لأن أرواحهم تبقى هناك تنظر إلى البضائع بوَلهٍ وكأنهم أتباع عقيدة وثنية جديدة، حلّت السلع فيها مكان الصنم المعبود. ومثل هؤلاء يعيشون داخل هذا «الغيتو المعرفي» الذي أفرزته خريطة هوليوود المعرفية والذي يحدد مجال رؤيتهم فلا يرون إلا «الخيرات» المادية.

«والآن لنتخيل أحد هؤلاء المهاجرين وقد تعمقت خريطته المعرفية وازدادت تركيباً، فعرف شيئاً عن تاريخ إبادة المستوطنين الأمريكيين البيض للهنود الحمر، سكان البلاد الأصليين، وعن الظلم الذي حاق بالأفريقيين الذين نقلوا إلى الولايات المتحدة ليعملوا فيها كعبيد حتى منتصف القرن التاسع عشر، ثم أخضعوا للتمييز العنصري بدرجات متفاوته. ولعله قرأ شيئاً عن تجربة الولايات المتحدة الاستعمارية في المكسيك وبورتوريكو والفلبين وأشكال العنف التي ارتكبتها ضد شعب فيتنام، وهيمنتها على أمريكا اللاتينية وتدخلها في شؤون كل بلاد العالم، وتذكّر تأييدها الكامل لإسرائيل منذ نشأتها. ولو تعمق إدراكه بأن قرأ عن معدلات العنف والجريمة والطلاق والأطفال غير الشرعيين وتكاليف الانتخابات الأمريكية وقوة الإعلام الذي يُصعّد من رغبات الإنسان الاستهلاكية ومقاومة كثر من الأمريكيين البسطاء والمثقفين لكل هذا، لعله لو فعل لتغيّرت رؤيته للواقع كثيراً ولرأى شيئاً غير «الخيرات» المادية، أي لتعدل نموذجه من كونه نموذج اقتصادي مادي بسيط اختزالي إلى نموذج حضاري إنساني مركب، يحاول أن يصل إلى الواقع من كل جوانبه.

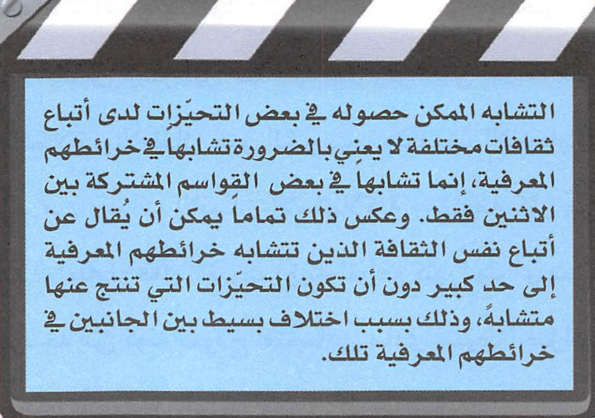
«ويمكن ببساطة القول بأن النموذج الأول الذي هيمن على المهاجرين متحيز

للعناصر الاقتصادية المادية، أما النموذج الثاني فأكثر رحابة واتساعاً، فهو أيضاً نموذج متحيز، ولكنه متحيز للحضاري والإنساني والمُركّب»[15].

تحيّزات شخصية

بعد هذا العرض المجمل لمفهوم التحيز، فإن من نافلة القول التأكيد أن صاحب هذه السطور لديه تحيزاته التي يخوض غمار الكتابة وهي في معيّته. ولعل من المفيد أن نضع هذه التحيزات على صدر الورق حتى يتعرف القارئ على طبيعة التحيزات التي بُنيت عليها رؤى الكاتب وتصوراته، قبل الخوض في ما أراه تحيزاً في المونتاج السينمائي.

وما أدين به نفسي فيما يتعلق برؤيتي للإنسان حقيقة أنه كائن متفرد، له خصوصية من بين جميع الكائنات التي خلقها الله تعالى، وقد أعطِيَ مركزية خاصة في هذا الكون الفسيح جعلته خليفة الله سبحانه في الأرض. وأن هناك فارق جوهري بين عالم الإنسان من جهة وعالم الطبيعة (والمادة) من جهة أخرى. ورغم أن الإنسان موجود في



15 العالم من منظور غربي (ص 21 – 23) عبدالوهاب المسيري، كتاب الهلال.

عالم الطبيعة، فإن هذا لا يعني أنه جزء لا يتجزأ منها، أو أنه محكوم بقوانينها الحتمية. فالإنسان، وعالمه الرحب، منفصل عن الطبيعة ومستقل عنها، وإن كان يعيش فيها ويعتمد في وجوده المادي عليها.

ولعل أهم خاصية تميّز عالم الإنسان الذي ننتمي له جميعاً هو قدرته على الاختيار الحرّ، وتمييزه بين الصواب والخطأ بناء على معطيات العقل والحرية والعزيمة التي أعطيت له من قبل الخالق سبحانه.

وحرية الاختيار هذه متاحة في حدودها الإنسانية طبعاً، ولكنها في المقابل مطلقة في كل ما يستطيع الإنسان اتخاذ قرار قابل للتطبيق بشأنه. وليس أدلّ من ذلك سوى حقيقة أنها تنطلق في مبتدئها اعتباراً من أحقية الإنسان في اختيار الإيمان بالخالق نفسه من عدمه ﴿وَقُلِ الحَقُّ مِن رَبِّكُمْ، فمَنْ شَاءَ فليُؤْمِنْ، وَمَنْ شَاءَ فليَكفُرْ﴾[16]. وغنيّ عن القول إن تلك الحرية لا تنتهي عند المعتقد، بل تبدأ به فحسب.

وهذا يعني أن الجزء المادي من كيان الإنسان ليس هو الإنسان كله، كما تنتهي إليه الرؤية الغربية العلمانية المادية للإنسان، إنما جزء واحد من أجزاء أخرى تميّزه مُجتمِعة عن بقية الكائنات الحية. وتلك الأجزاء الأخرى، كالروح والعقل والعاطفة، هي ما تجعل من كل إنسان على حدة ظاهرة خاصة، لها منحناها الخاص ونتوءاتها وتضاريسها التي لا تتشابه بشكل تام مع غيرها من التجارب الإنسانية.

وبناء على ذلك، فإن ثمة مرجعية خاصة بهذه الرؤية تتجاوز عالم الطبيعة والمادة الذي يحيط بالإنسان ويدركه بحواسه المباشرة. هذه المرجعية هي ﴿اللّه لا إلهَ إلا هُوَ الحَيُّ

16 سورة الكهف (الآية 29).

القيُّومُ، لا تأخُذُهُ سِنَةٌ وَلا نَوْمٌ..﴾[17]. فهو الخالق المُنَزّه عن الطبيعة وأحكامها، المتعالي عن المادة وقوانينها، لأنه هو خالق تلك الأحكام والقوانين، فليس خاضعاً لها، كونه هو الكمال المطلق في كل صفاته وأفعاله.

وهذه المرجعية التي نشير إليها تقف على طرف نقيض للمرجعية المادية (العلمانية الشاملة) التي ترى أن الطبيعة تسيّر نفسها بنفسها، وأنها تحوي في داخلها ما يكفي لتفسيرها دون حاجة للجوء إلى أي نقطة خارجة عن نظامها وقوانينها الصارمة. وهي بذلك ترى أن المادة هي جوهر هذه الكون (تحولت بعد ذلك إلى اسم الطاقة). وهي ما يتكون منها كل ما في هذا الوجود، بما في ذلك الإنسان. وبناء على ذلك، فإن الإنسان خاضع لقوانين المادة، غير منفصل عنها، ولا يختلف في تكوينه ومسيرة حياته وغاية وجوده عنها في شيء. فهو غير مستقلٍّ عنها، وغير قادر على تجاوزها أو الخروج عن قوانينها الصارمة، وحتمياتها التاريخية.

❂ ❂ ❂

ولتوضيح معنى استقلالية الإنسان المشار إليها وقدرته على الاختيار الحرّ وتجاوز قوانين المادة الطبيعية، فلنعقد هذه المقارنة البسيطة.

ما نعرفه عن الحيوانات عموماً أن العلاقة ما بين المؤثر والاستجابة في أفعالها هي علاقة بسيطة ومباشرة. فإذا حصل أن تعرض حيوان ما، لنقل القرد مثلاً، لموقفٍ عدواني مع حيوان آخر فإنه سيكون أمام خيارين غريزيين واضحين، الكرّ أو الفرّ (بالإنجليزية: فايت أور فلايت Fight or flight). واختياره الغريزي يعتمد على معرفته بطبيعة الخطر الذي

17 سورة البقرة (آية الكرسي 255).

يتهدده. فهو إما خطر يمكن قهره، مثل حيوان أقل منه حجماً وبأساً، وعليه فإنه سيكرّ عليه ويقاتله. وإما أن يكون خطراً لا قِبل له به، كأيٍّ من الحيوانات الضارية مثل الأسد أو النمر ومن كان على شاكلتهما، وبالتالي فإنه سيفرّ هارباً طلباً للسلامة.

أما في الحالة الإنسانية، فإن الوضع يختلف بشدة في المنطقة الواقعة بين حالتي المؤثر والاستجابة. فإذا صادف الإنسانَ مؤثرٌ ما، فإن هناك عوالم كثيرة ومركبة يحتاج المرء للخوض فيها والنفاذ عبر مصافيها وانتخال ما يناسبه منها، حتى يصل بعده إلى استجابة.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن هناك طبيعة المؤثر، والنتيجة المتوقعة من الاستجابة، والذكريات الشخصية لذلك الإنسان، وما يخطر له من أحلام، ورؤى، وأمنيات، ومشاعر متباينة من حب وكراهية، وخوف ورجاء، وقدرة بدنية، ويقظة عقلية، وعزيمة روحية، ورغبة نفسية، ومستوى ثقافي، ومعتقد ديني، وانتماء اجتماعي، ومنظومة قيمية. ناهيك عن نظرته الخلقية للصواب والخطأ، وما يمليه عليه ضميره، ونوعية البيئة المحيطة به، وطبيعة الفرصة المتاحة أمامه، ومقدار طموحه في تحصيل ما يريد، وحسابات ما سيعود عليه من الربح والخسارة، وقدرته الذاتية على التخطيط على المدى القريب والمتوسط والبعيد، ونوعية العلاقة التي تربطه بما يجري أمامه، وتقديره لنفسه ولمعتقداته وقيمه الخاصة، ومقدار إحساسه بذاته والعالم من حوله... إلخ. وكل هذا غيضٌ من فيض مما يدخل في حساباته قبل الإقدام على فعل ما أو ردّ فعلٍ ما.

ولذلك فإن اختلافاً محدوداً في أي عنصر من العناصر تلك قد يؤدي إلى تباين تام في طبيعة الاستجابة لكل شخص على حدة. إذ يمكن أن تُعرّض بضعة أشخاص من ذوي مشارب وطباع وأجناس وجنسيات وملل مختلفة لمؤثر واحد، فتجد استجابات متباينة (حتى

لو كانت طفيفة) تماثل عدد الأشخاص الذين تلقوا ذلك المؤثر. وما ذاك إلا لأن عنصراً واحداً على الأقل (والمرجح أن يكون ذلك لأكثر من عنصر) قد اختلف لدى كل منهم، مما أثّر في طبيعة الاستجابة لنفس المؤثر.

والأمر نفسه يمكن أن يتم بشكل عكسي. إذ إنّ استجابة شخص مُعيّن لمؤثر ما، قابلة للتحول الجذري في حال طرأ على المؤثر اختلافاً نوعياً واحدا، مهما كان في نظر الآخرين هامشياً.

فلو فرضنا مثلاً أنّ شخصاً ما عرض على أحد المسلمين أن يدهس كتاباً ما (ولنفترض أنه كتاب الآيات الشيطانية (بالإنجليزية: ذا ساتانِك فيرسِيز The Satanic Verses)، للكاتب البريطاني من أصل هندي سلمان رشدي، وذلك مقابل مبلغ مالي. الاستجابة المتوقعة هي موافقة ذلك المسلم على دهس الكتاب، بل وربما حتى لو لم يرتبط ذلك المؤثر بالمبلغ المشتمل عليه.

ولكن، لو أننا غيرنا شيئاً واحداً في المؤثر، بأن طُلب من ذلك الشخص المسلم أن يقوم بنفس الفعل مع كتاب آخر هو القرآن الكريم (الذي هو في معتقده الديني كلام الله سبحانه وتعالى وآياته)، فالأكيد أن ردّ فعله سيكون الرفض التام مهما ارتفعت قيمة المبلغ الذي سيحصل عليه جراء ذلك العمل. فالقيمة الإيمانية لدى هذا الإنسان، وهي واحدة من العديد من العناصر المؤثرة في استجابته لمؤثرين شبه متطابقين من الناحية المادية (فكلاهما كتاب مؤلفٌ من كلمات مطبوعة على أوراق)، حَوّلت الاستجابة من الموافقة السريعة والسعيدة إلى الرفض المطلق والغاضب، بل ربما ما هو أكثر من ذلك. وهذا مثال واحد من عدد لا يمكننا حصره من الأمثلة على اختلاف استجابة الإنسان لأي مؤثر، بالنظر إلى الاختلاف الممكن في أي من عناصره الداخلية شديدة التركيب.

والإنسان الذي نشير إليه هنا، هو الإنسان الربّاني المؤمن بعلاقة وجوده والكون بخالق متجاوز لهذا الكون، غيرِ حالٍّ فيه. وليس مقصودنا الإنسان المادي الذي لا يرى اختلافاً في تكوينه عن الطبيعة التي تحيط به والكائنات التي يعيش بجوارها في هذا الكون، وهي النظرة التي تسم الرؤية الغربية العلمانية للإنسان المعاصر.

فالنموذج المعرفي الذي تقوم عليه الرؤية الغربية العلمانية للإنسان قائمة على أساس ماديّة الإنسان وطبيعيته (أي انتمائه الصِّرف لعالم المادة أو الطبيعة دون أدنى فارق). وهذا الوجود الإنساني، شأنه شأن الطبيعة التي تحيط به والمادة التي ينتمي إليها، يعدم الغاية من وجوده. فالكون بأسره نشأ إثر ما يعرف بالانفجار الكبير (بالإنجليزية: ذا بيغ بانغ The Big Bang)، والذي أدى عبر ملايين السنين إلى نشأة المخلوقات وتطور الجنس البشري إلى ما وصلنا إليه الآن. ولكن ذلك الوجود يسير على غير هدى، وليس ثمة غاية يمكنه الوصول إليها أو حتى البحث عنها.

واعتماداً على ذلك، فإن وجود الإنسان في هذا الكون يتمحور حول إشباع رغباته (الحسية المباشرة) والتي تتمحور حول الجسد الماديّ. وهو ما ينعكس على سلوكيات الإنسان الغربي في شتى ممارساته اليومية، حتى من كان منهم يتبع ديناً سماوياً مثل المسيحية أو اليهودية. إذ إن تعاظم الفكر العلماني في النظام الغربي حصر الدين والتدين في ممارسات شكلية يقوم بها الإنسان المنتمي لذلك الدين، دون أن يكون لها صدى حقيقي في واقع حياته اليومية.

وهذه الرؤية ما فتئت تترسخ أكثر فأكثر في عقل الإنسان الغربي ونفسه إلى أن باتت المؤسسات الدينية في حد ذاتها مؤسسات قائمة على فكر علماني بحت، دون أن يصرح بذلك أحد. والتحولات الكبيرة التي أصابت المؤسسة الدينية المسيحية في ما يتعلق بالعلاقات

الجنسية شديدة التحريم غدت واضحة للعيان بحيث لم يعد نكرانها ممكنا. وأكثر ما تستطيع المجمعات الكنسية حالياً فعله هو إدانة بعض الأعمال المتناثرة هنا وهناك، لأنهم يعلمون يقيناً أن الداء الناخر في جسد المؤسسات الكنسية نفسها أكبر بكثير مما يظهر للعيان. وما أكثر ما يتم التكتيم على العلاقات الجنسية المثلية داخل الكنائس، أو الممارسات الجنسية بين أرباب الكنائس والأطفال، وغيرها من الجرائم الأخلاقية التي ما عادت مستغربة.

حسبك من ذلك أن المُطران الذي تلى الابتهال الديني المرافق لتنصيب الرئيس الأمريكي باراك أوباما كان جين روبنسون Gene Robinson، وهو مطرانٌ أعلن شذوذه الجنسي منذ عام 1980. وروبنسون هذا يشغل منصب كبير مطارنة الكنيسة الأسقفية في ولاية نيوهامبشير New Hampshire الأمريكية منذ عام 2003 (بمعنى رئيس الكنيسة). وانتخابه من قبل مجلس مطارنة الكنيسة المذكورة كان بأغلبية بلغت نسبة 62 مقابل 43 (وللقارئ أن يتخيل طبيعة التوجه الجنسي للمطارنة الآخرين الذين انتخبوه).

وذلك رغم أن الشذوذ الجنسي في الديانة المسيحية لا يختلف في حرمته عنه في الديانتين السماويتين الأخريين. وقرية قوم سيدنا لوط المعروفة باسم سَدوم، هي أصل الكلمة التي تعبر عمن يرتكب ممارسة قوم سيدنا لوط للشذوذ الجنسي (بالإنجليزية: سودومايت Sodomite). وهي مذكورة في الكتاب المُقدّس مثلما هي في القرآن الكريم. ورغم ذلك، فإن زواج المثليين جنسياً وجد له طريقاً لإضفاء الشرعية عليه في المؤسسات الدينية مثلما وجدها في المؤسسات القانونية المدنية. وتلك المسيرة تكسب المزيد من الأنصار والانتصارات لتحقيق غاياتها المعنية بتحويل ذلك العمل الجنسي الآثم إلى ممارسة طبيعية لدى بني البشر، لا يختلف عن أي ممارسة أخرى.

واستطراداً لهذه الفكرة التي لا تبتعد كثيراً جداً عن موضوع دراستنا، فإن تلك

العلاقة العضوية بين الطبيعة البشرية في الرؤية الغربية وبين الطبيعة المادية من جهة أخرى أدت إلى أن تعبر المفردات اللغوية عن تلك التحيزات بما يناسبها.

خذ مثلاً العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة.

ففي ثقافتنا المنطلقة من ديننا الحنيف، نجد أن التعبير عن تلك العلاقة لغوياً يتشكل بحسب طبيعة الظروف المحيطة بها. فإذا كانت تلك العلاقة خارج مؤسسة الزوجية الموافقة للشرع الحنيف، سُمّيت زناً، وكان لها عقاب حَدّيّ واضح (الجلد لغير المُحصن، والرجم للمحصن). فنقول: زنى الرجل بالمرأة، فيضحي بذلك (زانٍ) وتغدو هي (زانية).

أما إذا تمت تلك الممارسة الجسدية ضمن إطار الشرع (على سنة الله ورسوله) فإن ذلك الفعل يتحول إلى معاشرة. وهو لفظ مشتقّ من العشرة والعلاقة العاطفية والروحية الحميمة التي تربط الإنسان بغيره (الرجل بالمرأة في حالتنا هذه). بمعنى أنها منطلقة من أجزاء عدة يتشكل الإنسان منها، وليست قاصرة على الجانب الجسدي (الماديّ) منه. ولذلك نقول عاشر الرجل زوجته. بل إن ديننا الحنيف يجعل لتلك الممارسة الجنسية ثواباً يجنيه الزوجان بحكم ممارستهما إياه ضمن إطار الشريعة الغراء. وهو ما أكّدَه المصطفى صلى الله عليه وسلم حين قال [وفي بُضْعِ أحَدِكمْ صَدقة]، قالوا: يا رسول الله، أيأتي أحدنا شهوته ويكون له فيها أجر؟ قال [أرَأيتمْ لو وَضَعَها في الحَرام، أكَانَ عَليهِ فيها وِزْر؟] قالوا: نعم. قال[فكَذلِكَ إذا وَضَعَها في الحَلال كَانَ لهُ فيها أجْر][18].

بيد أننا نجد أن النموذج المعرفي الغربي القائم على الرؤية المادية للكون، يعبر عن تلك العلاقة بأنها ممارسةٌ للحب (بالإنجليزية: تو ميك لوف To make love). وهذا التعبير

18 رواه الإمام مسلم في صحيحه عن سيدنا أبي ذرّ الغفاري.

يدلّ على أن الرؤية الغربية للحب، تلك العلاقة العاطفية والروحية السامية، لا يتم ولا يتأكد إلا بالتعبير الجسدي عنه، وهو في هذه الحالة ممارسة الجنس.

وإدراج الشعور بالمحبة ضمن هذا الفعل المادي يجعل من كلمة الحب نفسها ذات مدلول مُشوّش. فعندما يقول الشخص أنا أحبك (بالإنجليزية: آي لوف يو I love you) لصديقته فإن ذلك يستدعي صورة ذهنية مرتبطة بممارسة الجنس معها. ولكن نفس اللفظ يفترض أن يكون قابلاً للاستخدام بين الابن مع أمه أو الأب مع ابنته أو الشقيق مع شقيقته، وما شابه ذلك من العلاقات الاجتماعية التي لا يمكن اجتماعها مع ممارسة فعلية مادية لذلك الحب.

خاصة أن هناك لفظاً آخر مرتبط بذلك المعنى المادي للحب هو تحقيق المتحابين لحبهما ذلك أو إتمامه (بالإنجليزية: تو كونسَميت أوَرْ لوف To consummate our love). وهو، مجدداً، يشير حرفياً إلى إيلاج الرجل عضوه التناسلي في فرج المرأة. وعملية (تحقيق، أو إتمام، الحب) هذه، كما هو الشأن في (ممارسة الحب) فعل مادي بحت، لا يمت بالضرورة إلى العاطفة المرتبطة بالمودة والتراحم والاهتمام لشأن الآخر. ذلك أن ممارسة الحب، أو بالأحرى صناعة الحب (بالإنجليزية: لوف ميكِنغ Love Making)، وهي لفظة وجدت لها مكاناً في الاستخدام العربي المعاصر، يمكن أن تستخدم بين طالب الجنس مع الباغيات اللائي يبذلن أجسادهن نظير مقابل مادي متفق عليه مسبقاً (مجدداً عملية مادية بحتة). ولكن ذلك الفرق الشاسع بين معاشرة الرجل لزوجته في مقابل ممارسته الزنا مع بغيّ لم يعد مختلفاً كثيراً في الرؤية الغربية، وهو ما انعكس على التعبير اللفظي المباشر عن الحالتين.

واستطراداً لموضوع استخدام اللغة، والتي هي وسيلة التعبير عن تلك الرؤية المادية

للإنسان والكون والحياة، فلعل من المفيد التعريج على كيفية التعبير عن العلاقة بين الرجل والمرأة ضمن إطار تلك الرؤية المادية.

فما بات متفقاً عليه بين الجميع أن كلمة الصداقة (بالإنجليزية: فريندشيب Friendship)، وهي التي تنطلق في اللغة العربية من الصدق، تحورت في المجتمعات الغربية منذ القرن الماضي لتشمل التعبير عن العلاقة غير الشرعية بين الذكور والإناث، أو ما يصفه القرآن الكريم بـ(المُخادَنة). وحتى يتم إزالة الغموض الذي يمكن أن يكتنف ذلك الوصف عند تسمية أحدهم أو إحداهن بالصديق، فإن الناطقين بالإنجليزية أضافوا جنس الشخص المراد مصادقته (أو بالأحرى ممارسة الجنس معه) للتأكيد على أنه ليس مثل بقية الأشخاص الذين تربط الواحد بهم علاقة صداقة بمعناها الأصلي المتعارف عليه. لذلك، أصبح الصديق، الذي يراد به العشيق (بالإنجليزية: بوي فرند Boyfriend)، والصديقة، التي يراد بها العشيقة (بالإنجليزية: غيرل فرند Girlfriend). والصداقة المقصودة هنا هي المخادنة، التي نهى الله سبحانه وتعالى الرجال عنها في كتابه الكريم بقوله ﴿وَلا مُتَّخِذِيَ أَخْدَانٍ﴾[19]، مثلما نهى النساء عنها ﴿ولا مُتّخذاتِ أَخْدانٍ﴾[20]. وهذا الاستخدام اللغوي الخارج من العباءة العلمانية المادية بات سارياً على كافة أنحاء المعمورة، بحكم التأثير الغربي الكبير على بقية المجتمعات الإنسانية.

ومن الطبيعي عندها أن تزداد صعوبة إشباع الغريزية الجنسية لدى من فتحت أمامه أبواب تلك "الصداقة" مع مرور الوقت. إذ يتزايد الملل من الشريك في هذه "الصداقة" يوماً بعد آخر، بممارسة نفس أنواع "الصداقة" في كل مرة. ولذلك فقد تطورت "الصداقة" ليحل

19 سورة المائدة (الآية 5).

20 سورة النساء (الآية 25).

بجوارها شيء اسمه صداقة مع فوائد (بالإنجليزية: فريندشب ويذ بينيفتس Friendship with Benefits). هذه "الصداقة" الجديدة تعني ببساطة إمكانية أن تكون هناك علاقة جنسية أخرى مع شخص جديد دون ارتباط عاطفي، كما هو الحال مع "الصديق" الأصلي. ذلك أن ثمة قواعد تحكم علاقات "الصداقة" في المجتمعات العلمانية تلك. وواحدة منها أن اتفاقاً يمكن أن يُبرم بين "صديقين" يحددان فيه طبيعة تلك "الصداقة". بحيث يغدو واضحاً من خلال ذلك الاتفاق إذا ما كان الطرفان يرغبان في أن تكون "صداقتهما" خاصة (بالإنجليزية: إكسكلوسف Exclusive) أو غير خاصة، بمعنى إمكانية أن "يصادق" أحدهما من شاء أثناء "صداقته" لـ"صديقته" أو "صديقها"، أو حتى لـ"صديقه" أو "صديقتها"!

من الضروري وضع التحيّزات في سياق الخارطة المعرفية التي أنتجتها. فالحكم بصلاحية تحيّز ما أو عدمه لا بدّ أن يتم من خلال المنظومة المعرفية التي أنتجته، لأنه قد لا يصلح إلا في سياقها، ولا يمكن أن يكون صالحا للتصدير إلى أتباع ثقافة مختلفة يتخذون لهم خرائط معرفية مغايرة. والأحكام التي نحتاجها عندئذ لا بد أن تكون معنية بالخارطة المعرفية التي أنتجت تلك التحيّزات، لا بالتحيزات نفسها بالضرورة.

ولكن حتى ذلك اللفظ لم يعد يعبر بما فيه الكفاية عن النموذج المعرفي الذي ينطلق منه. ولذلك، فإن الذكور من الأمريكيين من أصل أفريقي، خاصة أولئك الذي يقطنون الأحياء الفقيرة (بالإنجليزية: غيتو Ghetto)، باتوا يستخدمون كلمة أكثر "حميمية" و"واقعية" في نفس الوقت (بالإنجليزية: ماي هو My Ho) للإشارة إلى (صديقاتهم/ عشيقاتهم). وكلمة (هو Ho) هي اختصار في لهجتهم لكلمة (Whore) التي تعني (عاهرة) بالعربية،

أو – حتى نكون أكثر دقة ﰲ التعبير – (قحبة). واستخدام تلك الكلمة يُعبر عن مدى انتماء مستخدمها إلى أولئك الذين ألفوا الخروج عن الآداب العامة وتطبيقهم لقوانينهم الشخصية المرتبطة غالباً بأعراف عصابات الجريمة والمخدرات (بالإنجليزية: باد بوي Bad Boy). وأمثال أولئك يُعدّون مفخرة لدى الشباب والمراهقين من الجنسين ﰲ الثقافة الشعبية لتلك الأحياء. مع الإشارة إلى أن الفتيات اللواتي يُنادين بهذا اللفظ لم يجدن فيه غضاضة البتة، بل لعل البعض منهن تشير إلى نفسها بأنه (قحبة) أحد الرجال المعروفين بالقوة والبطش أو زعامة إحدى العصابات المحلية، وهي بذلك جدّ فخورة!

وتلك الألفاظ ليسا إلا نتيجة طبيعية لحقيقة مفادها أن العلاقة المادية التي تسيطر على رؤية الطرفين لما يمارسانه من (حب!) جعلت الفرق بينه وبين ممارسة أيّ بغي للجنس مع باغيها معدوماً تماماً. ذلك أن كلا الطرفين يعلمان أن العلاقة بينهما قائمة على أساس تعاقدي غير مكتوب بأن المطلوب منها هو إشباع رغباتهما الجسدية المادية، لا أكثر. وما يفترضه كلاهما ﰲ الآخر أنه ليس سوى محطة واحدة ضمن قطار ماضٍ ﰲ طريقه. وليس من المفروض على أيّ منها التوقف ﰲ محطة واحدة، ما دام القطار سيتوجه إلى محطة، بل محطات، أخرى بعدها. وعليه، فإن الالتزام بالمكث ﰲ تلك المحطة، وهو ما تفترضه لفظة (الصداقة) بالمعنى الأصلي المتعارف عليه بين البشر ذوي الفِطر السليمة، يعطي انطباعاً غير دقيق عن طبيعة العلاقة الآنيِّة والمؤقتة بين الطرفين.

ولعل بإمكاننا بناء على ذلك أن نشكر أولئك الفتيان الأمريكيين الأفارقة الذين كانوا سبّاقين ﰲ مقابل نظرائهم من الغربيين بإدراكهم هذه الرؤية المادية للذات وللآخر، والانحياز إليها، لغوياً على الأقل. ولذلك فإنهم لم يجدوا بدّاً أو حرجاً من الإشارة إلى أنفسهم

وعشيقاتهم بما يعبر عن تلك الرؤية المتطابقة مع ذلك النموذج المعرفي المادّي.

❂ ❂ ❂

تلك الخصوصية التي نؤمن بها لأنفسنا وثقافتنا، هي ما تجعلنا نتعاطى مع النماذج المفروضة علينا بحذر وحزمٍ شديدين. سواء كان ذلك الفرض يتم بوعيٍ من أصحاب تلك النماذج أو بغير وعي. ذلك أن النموذج الغربي (الأمريكي تحديداً) الذي يتم الترويج له وتسويقه على اعتبار أنه النموذج الإنساني المتكامل والأفضل، ليس فعلاً كذلك. صحيح أن النموذج الغربي حقق تقدماً في مجالات حياتية مهمة (يغلب عليها المادية منها)، وتدين له المدنية الحديثة بالكثير من الفضل في وجودها. إلا أن ذلك لا يعني أنه نجح في كل مجالات الحياة التي تعرض لها، خاصة الروحية والأخلاقية منها.

وقد سجّل الدكتور جلال أمين ملاحظته ذلك الإخفاق بأسلوبه السهل الممتنع في كتابه (خرافة التقدم والتأخر). وأجد من المفيد اقتباس بضع فقرات من رحلة قصيرة دعانا فيها الكاتب إلى تخيّل رجل عربي من أهل بغداد إبان ازدهارها الحضاري والثقافي في القرنين التاسع أو العاشر الميلادي، بحيث قدّر له أن يطوف بشوارع مدينة غربية حديثة. فما عساها تكون نتيجة مقارنته تلك بين ما يعرفه من حاضره هو (في أواخر الألفية الأولى) لما يراه من حاضرنا نحن (في مطلع الألفية الثالثة)؟ الإجابة كما يرى الدكتور جلال أمين هي:

«إنه على الأرجح سوف يحكم حكماً إيجابياً على حالة الشوارع والطرق... ولكنه لن يكون من السهل عليه أن يفهم (ولا حتى أن يقبل إذا فهم) ذلك الشيء المصنوع من كتلة معدنية ويسير على عجلات مطاطية، والمسمّى بالسيارة، إذ يجلس خلف مقودها

شخصٌ واحد بينما تتسع لخمسة أشخاص، ولا تكاد تتقدم من فرط ازدحام الشارع بعشرات السيارات في وقت واحد. وقد يدهشه أن يرى صاحب السيارة وهو يمسح بيده على سيارت برِقّةٍ تفوق ما يبديه لزوجته وأطفاله...

«وقد يُعجب ذلك الشخص بدقة صناعة البيوت المصفوفة في الشارع الأمريكي، ولكنه قد يدهش لتماثلها الباعث على الملل...

«قد يدهش هذا الرجل أيضاً منظر شخص يجري في الشوارع بخطوات منتظمة، وفي أذنيه سماعتين يسمع خلالهما الموسيقى أو الأخبار حرصاً على عدم ضياع الوقت، وهو حرص قد يمنعه من الوقوف لتحية جاره أثناء جريه على هذا النحو...

«قد يدهش أيضاً إذا رأى الناس تحمل أيام الآحد صحفية أسبوعية يكاد البعض ينوء بحملها من فرط ضخامتها، ويقال له إنها تحمل للناس أخبار العالم، فإذا بأغلب صفحاتها يخصص لإعلانات عن سلع تستخدم في ترويجها صور النساء الحسان. ولا بد أن يدهش أكثر إذا عرف أن هذه الأعداد الأسبوعية قد ضُحّي من أجلها بكميات ضخمة من أوراق أشجار الغابات، حُوّلت إلى ورق لإصدار الجريدة..

«فإذا دُعي هذا الزائر لمشاهدة مباراة في التنس، قد تدهشه تلك العادة الغريبة التي يرتدي لها الناس زيّا معيناً، ويُعطى الفائز فيها جائزة قد تتجاوز المليون دولار. وقد وصلت الجائزة إلى هذا المبلغ ليس بسبب مهارة منقطعة النظير، بل لمجرد كثرة عدد مشاهدي المباراة على شاشة التلفزيون. ذلك أن المطلوب من المتبارين لا يزيد على ضرب كرة صغيرة لنقلها من مربع رُسم على الأرض إلى مربع مجاور. فإذا قيل له من باب التوضيح إن هذا النشاط العضلي ضروري للمحافظة على الصحة بعد ساعات طويلة لا يقوم فيها معظم

الناس بأيّ نشاط جسماني، تساءل هذا الزائر لماذا إذن كانت كل هذه الأموال التي تنفق لتجنيب الناس أيّ تعبٍ جسماني كالاستعاضة مثلاً عن المشي بالسيارة، أو عن المكنسة اليدوية بالمكنسة الكهربائية؟...

«فإذا دُعيَ إلى وليمة ورأى الملعقة والشوكة والسكين، فقد يتساءل عن ضرورتها. فإذا قيل له إنه تمنع اتساخ اليد إذ استخدمت مجردة في تناول الطعام، قال: ولكن الملعقة والشوكة والسكين سوف تتسخ؟ فإذا قيل له إن من الممكن غسل هذه الأشياء بعد تناول الطعام، قال اليد أيضاً يمكن غسلها بعد تناول الطعام وقبله؟...

«سوف يسرّه مثلاً كثرة قارئي الكتب والمجلات في وسائل المواصلات العامة، وإن كان اكتشافه لموضوعات الكتب والمقالات التي يقرأها معظمهم قد لا يسره بالضرورة...

«وربما أثارت إعجابه القدرة التكنولوجية والعلمية التي تكمن وراء اختراع التلفزيون، وإن كان من الممكن أن يتساءل عما جعل انتشار استخدام هذا الجهاز ضرورياً إلى هذا الحد»[21].

والغرض من هذا الاقتباس المطوّل (بتصرف) بيان أن مقدار النجاحات التي حققها النموذج الغربي ليس خلواً من إخفاقات عديدة تقارب عدد تلك النجاحات، بل ربما تتجاوزه. ذلك أننا لو تمكنّا من تكميم قيمة الخسارة التي نالت المجتمعات الغربية (والعالم المتأثر بها) في مقابل مقدار الربح، لرأينا حجم الخسارة المهولة التي يتم تصديرها لنا على أنها منتهى التقدم والتحضر. وحسبك من ذلك الخطر المحدق الذي يحيط بالكرة الأرضية بأسرها بسبب التغير المناخي الذي أفرزته متطلبات (التنمية) في الغرب. ناهيك طبعاً عن المصير المجهول الذي ينتظر الجميع لو قامت حرب عالمية ثالثة واستخدمت فيها الأسلحة

21 خرافة التقدم والتخلف (ص 11 – 14) جلال أمين، دار الشروق.

(المتطورة) التي يمتلكها الغرب.

وإخفاقات النموذج الغربي تلك في المجالات المذكورة تجعل التصدي لعملية استبطانه و(عولمته) في مقام الواجب علينا جميعاً. لأن العولمة بذلك المفهوم تعني ببساطة زوال الخصوصية الثقافية والهوية الحضارية، بحيث (تسيح) كافة الهويات والخصوصيات في بوتقة أحادية تجعل من البشر، على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم ومعتقداتهم، نسخة مكرورة في أجساد مختلفة. وهو أمرٌ ترفضه قطعاً انتماءاتنا الإنسانية وثوابتنا الحضارية ﴿وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لجَعَلَ النّاسَ أمَّةً وَاحِدَةً، وَلا يَزَالُونَ مُخْتلِفِيْنَ (118) إلا مَنْ رَحِمَ رَبُّكَ، وَلِذلكَ خَلقَهُمْ...﴾[22].

ورفضنا لتلك الرؤية التي تفكك الإنسان، وتحيله إلى مجرد كائن طبيعي يسري عليه ما يسرى على الطبيعة والمادة من قوانين كامنة فيها، وتجعله جزءاً لا يتجزأ منها، إنما ينطلق من حقيقة إيماننا بإنسانيتنا وخصوصيتها بين بقية الكائنات ومركزية هذا الإنسان في الكون.

لأننا إذا قبلنا بصحة تلك الرؤية المادية (والسينما، خاصة سينما هوليوود، إحدى أهم أدوات نشرها وعولمتها)، فإننا لا نعدو أن نكون سَلّمنا حاضرَ الإنسان للخواء ومستقبَله للعدم. ومجرد قبول تلك الرؤية التي تنكر علينا خصوصيتنا بين الخلائق، وخصوصية كلٍّ منا عمّن سواه، يعني إنكارنا انتماءنا للإنسانية ذاتها. وهو ما يلغي كل ما نعتقده ونؤمن به ونسلك حياتنا على أساس من صراطه المستقيم ﴿وَلقدْ كَرَّمْنَا بَنِيْ آدَمَ، وَحَمَلنَاهُمْ فِي البَرِّ وَالبَحْرِ، وَرَزَقنَاهُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ، وَفضَّلنَاهُمْ عَلى كَثِيْرٍ مِمَّنْ خَلقنَا تفضِيْلاً﴾[23]، صدق الله العظيم.

22 سورة هود (الآيتان 118 - 119).

23 سورة الإسراء (الآية 70).

الفصل الثاني

السينما: النشأة والتطور

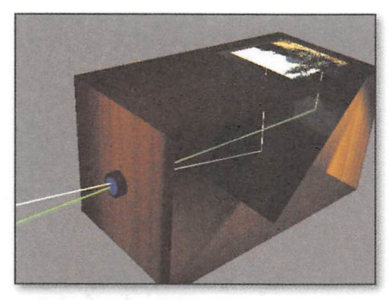
رؤية تاريخية

لا شكّ أن السياق التاريخي للأحداث هو عملية مهمة في تشكيلها وصياغتها. ولا يمكن فهم حدث مجرداً من سياقه التاريخي الذي تصله به وشائج فكرية وثقافية واجتماعية وسياسية واقتصادية. فكل تلك الظروف المحيطة لابد أنها بطريقة أو بأخرى كانت شريكة في تشكيل ذلك الحدث وصياغته بما بات يُعرف به لاحقاً.

ولفهم ما نحن بصدده من جدلية التحيز في المونتاج السينمائي، فإن الحاجة تبدو ملحة للتعرض بعجالة للسياق التاريخي المرتبط بنشأة الصورة السينمائية. فكما أسلفنا، فإن الظروف التي ولدت تلك الصورة في أحضانها كان لها دور مهم في تشكيلها بل وتوجيهها إلى حيث هي في الزمن الحاضر.

السينما.. الميلاد والنشأة

كانت الصورة السينمائية هي التطور الطبيعي لنشأة الصورة الفوتوغرافية. وتلك الأخيرة نشأت لتكون إحدى حلقات سلسلة من الاكتشافات والاختراعات والبحوث في مجال الضوء وانعكاسه وتسجيله وإظهاره. وهذه السلسلة من البحوث والاختراعات التي أدت في



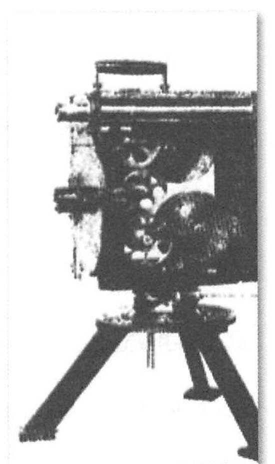
نهاية المطاف إلى اختراع الكاميرا الفوتوغرافية تعود في مبدئها إلى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، عندما وصف كلٌ من الفيلسوف الصيني مو زي Mo Zi، ومن بعده أرسطو Aristotle ولاحقاً إقليدس Euclid تجاربهم وبحوثهم في مجال البصريات، وكان منها الصندوق/ الغرفة المظلمـ/ـة (بالإنجليزية: كاميرا أوبسكيورا Camera Obscura) لأرسطو.

واستمرت تلك البحوث لاحقاً بجهود الحسن بن الهيثم الذي ألف كتابه المعروف (كتاب المناظر) وسجل فيه الكثير من التصحيحات على سابقيه في مجال البصريات وتفصيله لعملية الإبصار وعلاقة ذلك بالضوء وانعكاسه. كما إنه طوّر البحوث الخاصة بالكاميرا، التي كان يسميها "البيت المظلم"، وكان أول من أثبت أن ما يبصره المرء في القُمْرَة (بالإنجليزية: كاميرا Camera) هو انعكاس لما يتم تصويره من خلال الثقب.

بيد أن نشأة الكاميرا الفوتوغرافية التي نعرفها الآن شهدت فتوحات أخرى مع عصر النهضة الأوربية، وذلك بعد تجارب الأسقف والفيلسوف البافاري ألبيرتوس ماغنوس Albertus Magnus في تأثير الضوء على نيترات الفضة Silver Nitrate. إذ تبع ذلك اكتشاف الساكسوني جيورجيس فابريسيوس Georges Fabricius لمادة كلورايد الفضة Silver Chloride المستخدم لصناعة الورق الذي يتم تحميض الصور الفوتوغرافية عليه. ثم جاء وصف الإيطالي دانييل باربارو Daniele Barbaro للحاجز (بالإنجليزية: دايافرام Diaphragm) الذي يتحكم في مجرى الضوء عبر العدسة. وجاء بعده ويلهلم هومبيرغ Wilhelm Homberg الساكسوني الأصل، والذي وصف تأثير الضوء على بعض المواد الكيميائية بتحويلها إلى اللون

الأسود، أي ما يعرف بالتأثير البصري الكيميائي Photochemical Effect.

وفي العقد الثالث من القرن التاسع عشر، شهد العالم أول صور فوتوغرافية على يد المخترع والفيزيائي الفرنسي جوزيف نيسيفور نيبس Joseph Nicephore Niepce. وظلت الكاميرا الفوتوغرافية مذاك تتطور إلى الوقت الحالي بحيث تحولت إلى الكاميرا الرقمية. ولكنها كما أسلفنا كانت المادة الأولى لنشأة الصورة المتحركة (السينمائية) بُعيد اختراعها بعقود معدودة.



أما الصورة المتحركة (السينمائية) فتعددت بداياتها في عدد من الدول الأوربية والولايات المتحدة الأمريكية منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى مطلع القرن العشرين. تلك البدايات كانت عبارة عن محاولات للوصول إلى الصورة السينمائية انطلاقاً من الفتح المتمثل في الصورة الفوتوغرافية. فقد كانت هناك تجربة الأخوين أوغَسْت و لُوِيّ لوميير Auguste and Louis Lumiere في فرنسا، وتجربة الأمريكي وليام ديكسون William Dickson التي لاقت تشجيعا من أستاذه المخترع المعروف توماس أديسون Thomas Edison في الولايات المتحدة، وتجارب أخرى في ألمانيا و إنجلترا. كل تلك التجارب انطلق من نفس المنطلق – أي الصورة الفوتغرافية – دون أن يقتبس بالضرورة من تجارب الآخرين في ذات السياق.

ما يجمع تلك التجارب – التي كانت كلها ميلاداً للصورة السينمائية بالشكل الذي نعرفه الآن – هو أنها جميعاً بدأت في نهايات القرن التاسع عشر.

وما يعنينا ـ في ذلك التاريخ ارتباطه الوثيق بما يسميه الدكتور عبدالوهاب المسيري (أزمـة الحضارة الغربية). تلك الحقبة ـ في الحضارة الغربية التي بـدأ فيها الوعي لدى الأوساط المثقفة بصراعها الفكري فيما يتعلق برؤيتها لذاتها وللآخر والخالق والكون.

يُحّدثنا الدكتور عبدالوهاب المسيري رحمه الله عن تلك الأزمة الداخلية ـ في الحضارة الغربية قائلاً:

(ابتدع العقلُ الغربي صورة الاستنارة ـ في القرن الثامن عشر حينما كان العلم الحديث لا يزال غضاً وليداً. فقد ساد الوهمُ لدى العلماء بأن العلم سينير المجهول (المظلم) ليصبح معلوماً منيراً، وأن هذه العملية تدريجية، بمعنى أن رقعة المعلوم ستتزايد، ورقعة المجهول ستنكمش إلى أن تصل إلى نقطة تختفي فيها الأسرار، ونتحكّم فيها ـ في الواقع وقوانينه، ونصلح البيئة، بل وربما النفسَ البشرية ذاتها..

«وبعد قرون من الاستنارة، اكتشف الإنسان الغربي أن الأمور ليست بهذه البساطة، لأنها لوكانت كذلك، لكنا قد قضينا على الشرِّ والأشرار (أو على معظمهم على الأقل) منذ زمن بعيد، ولَمَا ظهرت ـ في العالم الغربي (الذي طبَّق مُثُلَ الاستنارة منذ أمدٍ بعيد) حركة عنصرية كاسحة ـ في القرن التاسع عشر، وتشكيلٌ إمبرياليٌّ شرسٌ أباد الشعوب وأذلَّها، ولما اندلعت حربان عالميتان (غربيتان)، ولما ظهر الحكمُ الإستالينيّ والنازيّ اللذان لم يدمرا العقل وحسب بل دمرا الروح والجسد، ولما ظهرت حركات ثورية تدافع عن الإنسان ثم تتحول إلى حكومات إرهابية تبيد الملايين، ولما استيقظنا نسأل عن أخبار التلوث والانفجارات النووية والتطهيرات العرقية، والرشاوى وعمولات السلاح والفساد، والإباحية والإيدز، ولَمَا ظهرت حركات عبثية لا عقلانية تناصب العقل العداء، وتعلن بفرح تفكيك الإنسان ونهاية

التاريخ، ولمَا شعرنا بالاغتراب حتى أصبح رمز الإنسان في الأدب الحداثي هو سيزيف[24] – الذي يحيا حياة لا معنى لها، وأصبح رمز العصر الحديث هو (الأرض الخراب)[25]، ولمَا قضى الإنسان الحديث وقته في انتظار (غودو)[26] الذي لن يحضر.

«إن ثمرة قرونٍ من (الاستنارة) كانت إلى حدٍّ ما مظلمة. ولذا، راجع الإنسانُ الغربي كثيراً من أطروحاته بخصوص الاستنارة، بعد أن أدرك بعض جوانبها المظلمة وتناقضاتها الكامنة وخطورتها على الإنسان والكون»[27].

إذن، فالسينما عندما ولدت، فإنها كانت شاهدة في طفولتها المبكرة على اكتشاف الحضارة الغربية مقدار ضعفها وهشاشتها في منظومة الكون بشكل تدريجي منذ بدأ عصر النهضة في القرن الخامس عشر الميلادي. فرغم أن الحضارة الغربية أمسكت بزمام الريادة في عالم العلوم الطبيعية والإنسانية والمخترعات والاكتشافات الجغرافية خلال العقود التالية لبدء عصر النهضة، إلا أن المنطلق الفلسفي الذي يعمل على تفسير الوجود الإنساني ضمن المنظومة الكونية كان يحوي في داخله عناصر قاتلة هي التي أدت إلى الوصول إلى تلك النهاية

---

24 اسم الشخصية الأكثر مكراً في الأساطير الإغريقية (بالإنجليزية: سيسيفوس Sisyphus)، حيث استطاع أن يخدع إله الموت «ثاناتوس – Thanatos»، وتكبيله، فأثار ذلك العمل كبير الآلهة «زيوس – Zeus»، فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، وكلما وصل إلى القمة تدحرجت الصخرة إلى أسفل الوادي، فيعود ليحملها مجدداً، مما جعله رمزاً للعذاب الأبدي. وهذه الشخصية الأسطورية جعلت من الفيلسوف الفرنسي، الوجوديّ العبثي «ألبير كامو – Albert Camus»، يصف حياة سيزيف بأنها تجسيدٌ لهُراء وسُخف وعبثية ولاعقلانية حياة الإنسان.

25 عنوان ما يعدها النقاد في الأدب الغربي القصيدة الأشهر في القرن العشرين للشاعر الأمريكي (تي. إس. إليوت - T. S. E liot)، وسوف نأتي على ذكرها بشيء من التفصيل لاحقاً.

26 اسم الشخصية الغائبة الحاضرة في مسرحية (بانتظار غودو Waiting for Godot) للكاتب الآيرلندي (صامويل بيكيت Samuel Beckett) حيث يدور حديث عبثي مفكك وغير مترابط بين شخصين ينتظران (غودو) طيلة يومين دون أن يحضر أبداً.

27 العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة، الجزء الأول (ص 285 – 286) د. عبدالوهاب المسيري، دار الشروق.

المظلمة. إذ إنه ما انفك يتمركز حول التفسير الطبيعي/المادي للوجود (الإنساني والكوني معاً) بحيث أصبح ذلك الوجود يُردّ في أصله إلى المادة فحسب. وهو تفسير أحاديّ بسيط، ينكر على الإنسان تركيبيته وخصوصيته في هذا الكون.

ولنا أن نتبصّر في ذلك التفسير الأحادي، بالتأمل في فكرة صراع البقاء ضمن عملية التطور التي قال بها تشارلز داروين Charles Darwin، والتي تقول إن البقاء للأقوى لأنه الأصلح، أو بالأحرى البقاء للأصلح وليس ذلك إلا لأنه الأقوى. ومفهوم القوة بالنسبة لهذه المقولة يعني القدرة على التحكم في الذات والخارج المحيط بها، أي الطبيعة. ولذلك فإننا نجد أن أغلب ما يصدر عن الحضارة الغربية من مخترعات واكتشافات فإن الراجح فيه أنه يدور حول زيادة تمكين الإنسان – الغربي تحديداً – على قهر الطبيعة وإخضاعها لسلطته وحكمه.

ولكن الحقيقة التي صفعت هذا التصور الفكري هي أن تعاظم قوة الإنسان – مجدداً، المعني به الغربي تحديداً – لم يزد الإنسان سعادة البتة. ربما يكون زاد من قدرة الإنسان على تعظيم أرباحه بسبب تزايد قدرته على الإنتاج، وبالتالي تمكينه من مراكمة ثروته لا أكثر. ولكن ذلك لم يمكنه من أدوات السعادة، أو الفردوس الأرضي الذي كان متأكداً من وصوله له إذا تمكن من قهر الطبيعة وتحكم فيها بشكل كامل.

إذ إن تعاسة الإنسان زادت جداً فيما عرفه العالم في النصف الأول من القرن العشرين. ففي تلك الفترة دخل العالم – الغربي بالدرجة الأولى – حربين مدمرتين قضتا على الملايين من البشر دون طائل. وتوسطت الحربين بضع سنوات من الكساد الاقتصادي بسبب طبيعة النظام الرأسمالي الغربي، مخلفاً عشرات بل مئات الملايين دون عمل أو مأوى أو حتى لقمة عيش. وانتهت الحربان إلى انقسام العالم إلى معسكرين شرقي شيوعي وغربي

رأسمالي، والخطر الماثل على الدوام في قيام حرب ثالثة مدمرة بعد اقتناء المعسكرين القنابل الذرية وبعدها النووية والتي من شأنها أن تحيل عدة كواكب مثل الأرض إلى فتات لو أن حرباً أخرى قامت حقاً، واستخدمت فيها هذه الأسلحة المدمرة (أو المُفنِيَة). وهذا التسلح المخيف هو ما جعل مفكراً كبيراً مثل آلبرت آينستاين Albert Einstein يقول: إنني لست أعرف أنواع الأسلحة التي ستستخدم في الحرب العالمية الثالثة، ولكنني واثق أن أسلحة الحرب العالمية الرابعة ستقتصر على العصيّ والحجارة! وذلك لثقته أن شيئاً من منجزات الحضارة الإنسانية لن يكتب له البقاء لو استخدمت تلك الأسلحة في أي حرب عالمية جديدة.

جديرٌ بالإشارة أن ذلك التاريخ المعاصر جاء بعد الاكتشافات الجغرافية والصناعية الهائلة خلال القرون الماضية. وهي التي أثبتت قدرة الإنسان (الغربي) الأبيض على الفتك بغيره وإبادته دون أدنى حسّ أخلاقي إذا كان في ذلك مصلحة ذاتية. وما ذلك إلا لأن (عبء الرجل الأبيض) تلخص في أن يحمل على عاتقه التحضر إلى بقية أنحاء العالم المتخلف، كما يراه.

وتزايد عملية التمدن (وهي ليست بالضرورة تحَضّراً) جاءت فيما جاءت به بالتفكك الأسري وتناقص الاهتمام بالأخلاق والروحانيات في مقابل تزايد الاهتمام بالمتع الحسية. وهذا الأمر زاد من حجم معدلات الجريمة ونقص الأمن وتزايد النفايات البشرية والتلوث البيئي وتفشي الإباحية الأخلاقية وإدمان الكحوليات والمخدرات وأنواع الأمراض البدنية. ناهيك عن الحاجة الملحة لتعاطي العقاقير الطبية التي تكافح أمراضاً نفسية شتى مثل الاكتئاب والقلق والخوف المرضي، وغيرها من الأمراض الأخرى التي نشأت بسبب محاولة الإنسان إدراك إيقاع الحياة المعاصرة شديد السرعة.

وقد أحصى المعهد الوطني للصحة العقلية في الولايات المتحدة الأمريكية عدد

حالات الانتحار عام 2007، فبلغ الرقم نحو خمس وثلاثين ألف حالة (34،589 تحديداً). وأشار في إحصائيته تلك أنه مع كل حالة وفاة ناتجة عن الانتحار، فإن هناك إحدى عشرة (11) محاولة غير ناجحة. أما حالات الاكتئاب الشديد فبلغت نسبتها (6.7%) أي نحو خمسة عشر مليون شخص، فيما بلغت نسبة حالات القلق المرضي (18.1%) أي نحو أربعين مليون مواطناً أمريكياً، ما بين عامي 2004 - 2005.

والعجيب أن الدراسة خلصت إلى أن الأمراض العقلية باتت أمراضاً شائعة في الولايات المتحدة وبقية أنحاء العالم. بمعنى أن حفاظ الإنسان على قواه العقلية لم يعد هو الأصل في ظل معطيات الحياة المعاصرة. لذا لا يبدو غريباً ما أوردته الإحصائية في أن ما نسبته (26.2%) من المواطنين الأمريكيين يعانون من مرض عقلي تمّ تشخيصه فعلياً، أي ما نسبته واحد من كل أربعة أشخاص.

وهذا يعني ببساطة أن المستقبل المشرق السعيد، والحصول على الفردوس على ظهر هذه البسيطة، والذي بشّر به مفكرو النهضة الأوربية للبشرية بدا أمراً مستحيلاً. ذلك أن معالم الجحيم الأرضي آخذة في الزيادة كلما تزايد حجم المكتشفات العلمية والمخترعات التقنية.

وحسبك في ذلك أن شاعراً كبيراً مثل تي. إس. إليوت T. S. Elliot كتب أشهر قصائده الأرض الخراب (بالإنجليزية: ذا وِايسّت لاند The Waste Land) عام 1922، أي بعد الحرب العالمية الأولى بثلاثة أعوام فحسب. ورغم أن القصيدة باتت معروفة في الأدب الغربي بأنها أفضل قصائد القرن العشرين بأسره، فإنها حافلة بالتشاؤم والإحساس الغامر باليأس. يكفيك منها مطلعها الذي يقول فيه:

April is the cruellest month، breeding

Lilacs out of the dead land، mixing

Memory and desire، stirring

Dull roots with spring rain

نيسان هو أقسى الشهور.

تنمو فيه الليالك من الأرض الموات.

وتختلط فيه الذكرى بالرغبات.

وتمتزج فيه جذور السآمة مع مطر الربيع.

وذلك رغم أن نيسان (أبريل) في الشمال هو موعد ميلاد الربيع ومن ورائه الصيف، وهما أفضل فصول العام مناخاً في الشمال (الغربيّ). إلا أن حجم الدمار المادي والمعنوي اللذين حاقا بالعالم الغربي جراء الحرب العالمية الأولى جعلا الشاعر الأمريكي يرى البشرية عاجزة عن أدنى درجات التواصل الإنساني وهو ما دعاها للجوء إلى السلاح المدمر للفتك بالآخر. كما أنه بات يرى الموت، الفيزيائي والروحاني، النهاية الحتمية لكل آمال هذه البشرية. ذلك أن الطبيعة مصيرها إلى محال، والأمل بالحياة الرغيدة فيها معدوم. وأن التطور التكنولوجي المتزايد ليس إلا مصيدة تقود البشرية إلى نهاية مظلمة ليس عنها مناص.

❀ ❀ ❀

هذا التاريخ الدموي والواقع الذي يزداد كآبة، هو الظرف الذي ولدت فيه الصورة السينمائية وترعرت.

ورغم أن الصورة السينمائية في بدايتها لم تكن قادرة آنذاك على أن تكون وسيلة التعبير التي هي عليه الآن، إلا أنها لم تلبث طويلاً حتى تمكنت من تحقيق فتوحات أكبر حجماً وأكثر انتشاراً وتأثيراً في ميدانها، وذلك خلال سنوات معدودات في بدايات القرن المنصرم. إذ سرعان ما نشأت ستوديوهات هوليوود وبدأت في تحويل ذلك الفن الناشيء إلى صناعة بكل معنى الكلمة. ولنا أن نلاحظ أن جائزة الأكاديمية الأمريكية للفنون والسينما المعروفة (بالإنجليزية: أوسكار Oscar) استُحدثت عام ألف وتسعمئة وتسعة وعشرين 1929 لتحتفي بأفلام العامين السابقين لذلك التاريخ. أي إنّ نشأة الجائزة، التي ما فتئت تكبر وتكبر حتى باتت أكبر حدث سينمائي في العالم، جاءت بعد سنوات محدودة من إنتاج أول فيلم روائي في الولايات المتحدة.

هذه الظروف تدفعنا للقول إن الصورة السينمائية ولدت توأماً لتلك الأزمة التي تناولناها تواً، ورضعت حيرتها، وبدأت – أي السينما – النطق والكلام لتعبر عن ذلك الصراع والقلق المتنامي في داخل تلك الحضارة الأم. وإن كان من الضرورة بمكان الإشارة إلى أن كيفية تعبير السينما عن تلك الأزمة كان مغايراً تماماً عن نظيراتها من وسائل التعبير الأخرى.

السينما ووسائل التعبير الأخرى

من الأهمية بمكان التأكيد على أن التعبير الثقافي للحالة التي وصلت إليها الحضارة الغربية كان مختلفاً في السينما عنه في وسائل التعبير الثقافية الأخرى كالشعر والقصة والمسرح، بل وحتى الأدبيات الأخرى كالفلسفة والصحافة ومباحث العلوم الأخرى كالتاريخ والسياسة والاقتصاد والاجتماع والنفس وغيرها من العلوم الإنسانية.

فوسائل التعبير تلك كانت لها جذور راسخة في الحضارة الغربية من القديم. إذ يرجع بعضها، مثل الشعر والمسرح والتصوير بالنحت ناهيك عن الفلسفة، إلى الحضارتين اليونانية والرومانية، اللتين تعدان مصدرين رئيسيين من مصادر الفكر والثقافة للحضارة الغربية. وهناك الكثير من الرؤى والتصورات والأفكار الحديثة الخاصة بالإنسان والخالق والكون مما اقتبس من تلك الحضارتين السابقتين.

وإن كان بعض وسائل التعبير تلك قد خبا حيناً من الدهر إبان العصور المظلمة في أوربا أثناء سيطرة الكنيسة الكاثوليكية على منابع الفكر والتعبير، إلا أنه عاد بقوة مع عصر النهضة الأوربية في أواسط الألفية الثانية.

وحتى الصحافة، التي تعد الأحدث من بين وسائل التعبير الأخرى، كونها نشأت في القرن السابع عشر، فإنها عاشت حيناً قبل أن تتجلى معالم تلك الأزمة بقوة في خواتيم القرن التاسع عشر. إذ إنها ظهرت إبان بداية الفتوحات العلمية في الداخل الأوربي والانتصارات الإمبريالية في شرق العالم وغربه. وهذا يعني أنها استشعرت تلك الأزمة بينما هي تعيش في كنفها. وحين بدأت معالم الأزمة تتضح أكثر فأكثر، كانت تلك الوسائل قد بلغت من النضح ما يؤهلها لرؤيتها بندية وعمق أكبر، ومن ثمّ بحث وسائل الخروج منها، أو – في أسوأ الأحوال

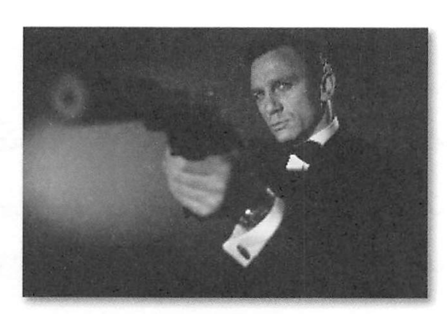
– اليأس من الوصول إلى نهاية سعيدة كتلك التي يحلم بها جُلّ الأدباء والكتّاب.

بينما كان الأمر على غير تلك الشاكلة في نشأة السينما.

فالصورة المرئية عبَّرت عن ردة فعلها تجاه تلك الأزمة بشكل بدائي، هو أقرب لردّ فعل الطفل الصغير حين يصرخ ويبكي عندما يشعر بالخوف مما يجري حوله دون أن يستطيع تفسيره أو البحث عن حل يزيل ذلك الشعور عنه. وهذا الأمر نتج في أحد جوانبه بسبب ولادة السينما المتأخرة. وبالتالي فإن السينما قامت بما يقوم به الصغار، وذلك بالهروب من ذلك الواقع الذي تتزايد مرارته وسوداويته يوماً بعد يوم.

ذلك الهروب اتخذ اتجاهين اثنين.

أولهما تسويقُ وَهْم الحياة المثلى في فردوس أرضي، تتجلى فيه قدرة الإنسان على التحكم في مصيره وتسيير قدره حيث شاء دون اكتراث بالآخر (إنساناً كان أو طبيعة) و لا خوف عليهم فيه ولا هم يحزنون. وهو الحلم الذي بشّر به مفكرو الاستنارة في مطلع سنوات النهضة الأوربية.



في ذلك الفردوس الموعود تبرز معالم البطولة والخلاص الموقوفة على فعل الرجل الغربي الأبيض في الأرض، فيظهر لنا جون واين John Wayne راعي البقر الذي يبيد أعداءه البربريين من الهنود الحمر، أو عميل المخابرات الغربية جيمس بوند James Bond الذي يُخلص العالم من شرور الإرهابيين من الأغيار الذين يريدون توجيه العالم إلى غير تلك الوجهة السعيدة(!)، أو جون رامبو John Rambo الذي



يبيد الشيوعيين من الفييتناميين والسوفييت الأشرار ويستنقذ منهم أسرى الجنود الأمريكيين الذين جاؤوا لتحرير العالم من الظلم والاستعباد.

أما الاتجاه الثاني فهو الهروب إلى عالم جديد على كوكب آخر يحتله بنو البشر، وينقلون إليه حياتهم ويحققون عليه أحلامهم، تاركين خلف ظهورهم مشاكلهم على الأرض. وهناك تكون بداية الإنسان الجديدة دون أن يُكدِّرها عبءُ التاريخ وأخطاء الماضي.

وحيث إن التكنولوجيا الحديثة كانت اختراعاً غربياً، فإنهم وحدهم الذين يحق لهم الانتقال إلى ذلك العالم الجديد. والعجيب أن هذا السيناريو، رغم عدم واقعيته في الوقت الراهن على الأقل، لم يدفع أحداً للتساؤل عن مصير بقية الأمم، بل عن مصير الكرة الأرضية نفسها، عندما يهاجر الإنسان الأبيض إلى الفضاء الخارجي. مما يعني بشكل أو آخر أننا تلقينا معرفة مصيرنا بشكل ضمني من خلال تلك الأفلام. وبما أن الفكر الغربي محكوم بالرؤية الداروينية في مسألة البقاء، فإن الأفضل (وهو بالضرورة الأقوى، وهي الصفة المقتصرة على الرجل الأبيض الغربي) وحده من يحق له البقاء. وعليه، فإننا لا نتوقع لأنفسنا أو لأحفادنا أن نكون على ظهر تلك السفينة الفضائية التي تمخر عباب الكون، ذات يوم!

والمتأمل في الأفلام السينمائية الأولى ذات الطابع الروائي، يجد ذلك الهروب من الواقع الغربي جلياً، ويعبر عن شيء من تلك الأزمة الداخلية. لعل مثال ذلك يتجلى في أول فيلم فرنسي رحلة إلى القمر (بالفرنسية: لو فوياج دان لا لون Le Voyage dans la Lune) والذي أنتج عام 1902 وشهد بداية للغرافيك والمؤثرات البصرية. في الفيلم يحاول الإنسان



السفر إلى القمر عن طريق صاروخ حديث، فإذا بالصاروخ يقع على عين القمر بمقدمته (الكبسولة) كأنه يغرس خنجراً في وجهه الأبيض الذي سرعان ما تحول إلى وجه متؤلم. وهو ما لايخلو من دلالة إلى الهروب من الواقع الذي يعيشه البشر على الأرض بالتوجه نحو كوكب آخر لم تلوثه يد البشر.

ورغم مرور أكثر من قرن على تلك التجربة فإن العمل السينمائي في هوليوود لم يتوقف عن إنتاج أفلام متعلقة بالهروب من الأرض والبحث عن حياة في مناحٍ أخرى من المجرة.

وليس بعيداً عن موضوعنا هذا، فإن ما يثير الغيظ في ذلك البحث الفضائي المحموم أنه حتى لو فرضنا وجود حياة ما في كوكب آخر في هذه المجرة، فما الذي يعطينا – نحن البشر – الحق في الخوض في شأن الآخرين وحياتهم. ذلك أننا لم نفلح بعد في إدارة حياتنا على كوكبنا الخاص، فكيف بنا إذا تدخلنا في حياة المخلوقات المفترضة على الكواكب الأخرى!

وأكثر ما أخشاه أن تكون ثمة مخلوقات أخرى تعيش في كواكب غير الأرض. ذلك أنهم إما سيكونون بدائيين مثل سكان الأمريكيتين وأستراليا الأصليين، فيكون مصيرهم الإبادة. أو – وهو السيناريو الأسوأ – أن يكونوا متقدمين علينا، فيردون صاع الهجوم الأرضي على كوكبهم صاعين، أو أكثر. فيكون مصيرنا نحن الفناء بسبب ذلك الغزو المحتوم.

والشيء بالشيء يذكر، فإن من عجائب ما تفعله وكالة الفضاء الأمريكية، والتي

تعرف اختصاراً بـ(ناسا NASA) أنها ترسل إشارات فيما تستطيعه من الفضاء المرئي تقول لقد جئنا مسالمين (بالإنجليزية: وي كَمْ إن بيس We Come in Peace). وهو ذات الشعار الذي رفعه المستكشفون الأوربيون الأوائل لسكان الأمريكتين الأصليين وأستراليا عندما حطوا أقدامهم على أرض العالم الجديد. وكانت النتيجة واحدة من أبشع، إن لم تكن فعلياً أبشع عمليات الإبادة في تاريخ البشرية. ذلك أن إبادة أولئك القوم لم تقتصر على القضاء على وجودهم الجسدي فحسب، بل حتى على هويتهم وخصوصيتهم الثقافية. وحسبك من ذلك مجرد تسمية سكان القارة الأمريكية الأصليين بالهنود الحمر، لا لشيء إلا لتغطية جهل الفاتح الأوربي بحقيقة المكان الذي نزله (إذ كان يظن أنه وصل الهند). ناهيك عن رؤيته للسكان الأصلين باعتبارهم يشغلون، وربما يحتلون، أرضاً هو أولى بها منهم!

لماذا تختلف السينما عن وسائل التعبير الأخرى؟

لعل أهم أسباب الاختلاف بين التعبير السينمائي وغيره من وسائل التعبير الأخرى، أن الصورة السينمائية وُلدت لتمتع المشاهد (بالإنجليزية: تو إنترتين To Entertain). وهذا ما جعل من السينما تكوّن قطاعاً خاصاً باللذة البصرية، كونها جاءت مصحوبة بقيمة الإمتاع والترفيه. خاصة أنها تخاطب الإنسان عن طريق حواسه المباشرة، ورغباته الآنية.

فمنذ نشأتها، والصورة السينمائية موجودة وهي تحوي في تكوينها الداخلي قيمة واحدة فحسب، تلكم هي الترفيه (بالإنجليزية: إنترتينمنت Entertainment). خاصة أنها – كما أسلفنا – نشأت في ظل تأزم فكري صارخ في الغرب، أفقده القدرة على الرؤية السليمة لأي غاية سوى تعزيز سعادة الإنسان الفرد. وهذه السعادة في المنظور الغربي المادي ما برحت

تنتقص من جوانبها الروحية والنفسية شيئاً فشيئاً ومنذ فترة مبكرة، إلى أن قصرَتْ معيار السعادة على الاستمتاع الحِسّيِّ الصِّرف (بالإنجليزية: تو هاف فن To have fun).

ورغم أن هذا الإحساس بالمتعة إنما هو شعورٌ آني مآله إلى الزوال حالما تزول أسبابه، فإنه في المقابل يعني رغبة صاحبه في تحصيل المزيد. خاصة أنه شعور قابل للتحول إلى عادة قد تصل إلى درجة الإدمان. وهي عادة لذيذة، لأنها تسرق لحظات الإنسان الغربي من السوداوية التي تحيط بحياته لتضع له واقعاً يتمناه وحياة يحلم بها طيلة سنوات حياته.

وهذا بالضبط ما قدمته استوديوهات هوليوود للمشاهد الغربي من خلال أفلام تعرض له حياة نموذجية (سعيدة بالمفهوم الغربي) عبر الموسيقى والرقص والإثارة والبطولة والفكاهة والجمال والجنس (أو على الأقل إيحاءاته) بل حتى الرعب. خاصة أن القدرات التكنولوجية الخاصة بالمؤثرات السمعية والبصرية ما انفكت تتطور يوماً بعد آخر. لتتحول السينما بذلك إلى شيء أشبه بالمخدر الذي لا يلبث الجسد أن يعتاد عليه حتى يتطور إلى درجة أعلى من الكيف، بحيث يصبح الفكاك منه أقرب إلى الاستحالة.

ولأن تصوير الواقع كما هو إنما يزيد في الشعور بالقلق والحزن والتوتر لدى المشاهد، فقد زال تلقائياً وبشكل تدريجي عما تُنتجه استوديوهات هوليوود. إذ عرف القائمون على تلك الصناعة أنها ستكون مصدراً عظيماً لجني الأرباح الحاصلة والمتوقعة من ولادة السينما. وباتت غايتهم الأساسية، ولا تزال، استدرار الملايين من جيوب طالبي الترفيه والمتعة.

فالمشاهدون لن يصرفوا أموالهم وأوقاتهم لحضور فيلم لا يمتعهم وينسيهم واقعهم ولو لدقائق. ذلك أن انعدام المتعة في العرض السينمائي يعني الحكم على الفيلم – ومن ثم صناعة الأفلام – بالإعدام.

تلكم القيمة (الترفيه Entertainment) ما تزال باقية في الرؤية الغربية حتى اليوم، رغم أن عمر الصورة المتحركة تجاوز المائة عام. فما يعرض على الشاشة – سينمائية كانت أم تلفزيونية – لا بد أن يكون مرتبطاً بالإمتاع وتسلية المشاهد. وهذا الأمر ملحوظ خاصة في الولايات المتحدة (أمّ صناعة الترفيه الغربية) حتى لو كان الأمر يتعلق بنشرة إخبارية جادة أو برنامج وثائقي رصين، ناهيك طبعاً عن الأفلام الروائية والمسلسلات الدرامية والأغاني الراقصة.

الفصل الثالث

المونتاج السينمائي

حتى نتمكن من فهم طبيعة المونتاج في العمل السينمائي، لعل من المفيد أن نعرض إلى خطوات العمل السينمائي إلى حين أن يصل إلى غرفة المونتاج. وتلك الخطوات السابقة لا تخلو من رؤية مونتاجية بحال من الأحوال. إذ إن المونتاج في مؤداه النهائي هو محاولة سرد للقصة الروائية بشكل بصريّ جذاب. وهذه المهمة يقوم بها ضمناً كل من كاتب النص عند كتابة السيناريو بحيث ينتقل من مشهد لآخر بحسب ما يراه مناسباً للرواية القصصية، أو مخرج العمل عندما يستعد لتحويل المشاهد المكتوبة إلى لوحات مرسومة تعرف (بالإنجليزية: ستوري بوردز Story Boards) قبل الخوض في التصوير الفعلي للعمل.

ما قبل المونتاج

تبدأ المادة الفيلمية بصورة ذهنية لدى القائمين عليها، هذه الصورة تسمى: الرؤية (بالإنجليزية: فيجين Vision). وهي في حقيقتها بذرة صغيرة تحمل في داخلها أساسيات كبرى لما سيكون عليه العمل الفني في نهايته. وغنيّ عن القول إن تلك الأساسيات نابعة من معتقدات وقيم وأفكار من يحملها كلٌّ من (الكاتب، المنتج، المخرج) ولدى كل منهم غاية ما في الصورة النهائية لتلك المادة.

مع تطور مشروع العمل تدخل المزيد من الرؤى المساعدة، والتي تسعى لتحويل الصورة الذهنية المتخيلة إلى مادة فيلمية منظورة. لهذا الغرض تتظافر جهود فريق فني متكامل للوصول إلى عملية التحويل تلك، من بينهم مدير التصوير (المعني بالإضاءة والكاميرا) ومهندس الصوت، ومصمم موقع التصوير، ومهندس الديكور، واختصاصي الإكسسوارات، واختصاصي المكياج، واختصاصي الملابس، واختصاصي المؤثرات البصرية، واختصاصي المؤثرات السمعية، والمؤلف الموسيقيّ، وأخيراً وليس آخراً المونتير (أي اختصاصي المونتاج).

تعريف المونتاج

التعريف المبسط للمونتاج هو: وضع لقطات المادة الفيلمية في ترتيب معين، بحيث تلي اللقطة الواحدة الأخرى بغرض رواية القصة للمشاهد وإعطائها معناها الختامي. وهذا الأمر ينطبق على أي عملية جمع بين لقطتين أو أكثر، سواء كان ذلك مشهداً قصيراً أو فيلماً طويلاً. وهذا معنى ما يقوله الكاتب والسينمائي الروسي سيرغي آيزنستين Sergei

Eisenstein: «إن أي ترتيب للقطتين فيلميتين الواحدة تلو الأخرى فإنه حتماً سيشكل مفهوما جديداً جراء تلك التراتبية»[28].

والعارفون في مجال الصورة المتحركة يدركون ويقدّرون تماماً أهمية المونتاج وتأثيره في العمل المقدم. بل إن الكل يُجمع على أنه الوسيلة الوحيدة لإدراك مغزى الصورة السينمائية. يقول ديفيد ماميت David Mamet الكاتب والمسرحي والسينمائي الأمريكي المعروف: «قد يلتقط مخرج فيلم وثائقي لقطة لعصافير تطير من على غصن شجرة. ويلتقط لقطة أخرى لغزال بري يرفع رأسه من على نبع ماء. ليس لأي من اللقطتين علاقة بالأخرى. ولعلهما التقطتا في زمانين ومكانين متباعدين كل البعد. ولكن مخرج الفيلم يضع الثانية تلو الأولى ليمنح المشاهد الإحساس بالتوجس والحذر من أمر ذي بال»[29].

كلام ماميت هذا ليس استثناء في عالم السينما. فرغم أهمية عمل جميع التخصصات في فريق العمل، فإن عمل المونتاج قد يكون الأهم بينها جميعاً. وحسبك من ذلك أن هوليوود أدخلت المونتاج إلى جوائز الأوسكار الشهيرة اعتباراً من العام 1935 احتفاءً بأفضل إنجاز في المونتاج لأفلام عام 1934. وفي ذلك إشارة إلى إدراك العاملين في صناعة الأفلام حقيقة أن المونتاج فنٌّ قائمٌ في حد ذاته، ويمكن أن يحول العمل الممتاز إلى عملٍ استثنائي في الجودة.

ذلك أن العامل في مجال المونتاج، سواء للفيلم نفسه أو للدعايات الترويجية له، يُعد

---

28 الإحساس بالفيلم (ص 4) سيرغي أيزنستاين (The Film Sense. p. 4. Sergei Eisenstein. Harcourt Brace & Company)

29 عن الإخراج السينمائي (ص 3) ديفيد ماميت (On Film Directing. p. 3. David Mamet. Viking)

بمثابة البناء الماهر أو الطباخ ذي الذائقة. فمهما بلغت جودة المواد الخام المعطاة لأي منهما، فإنها تبقى عديمة النفع ما لم تتدخل رؤية وصنعة كلٍّ منهما فيها لتحيل تلك المحتويات المتفرقة إلى صرح جميل أو وجبة شهية. فكذلك المونتير، يحصل على المادة الفيلمية والسمعية، ويتعين عليه أن يبني منها بناء محكماً، ويضيف عليها ما تحتاجه من مؤثرات بصرية وسمعية، وربما أصوات إضافية وموسيقى وغيرها، ليحيلها إلى فيلم سينمائي يحمل معنى ورسالة. وبهذا تكون له الكلمة الأخيرة في التعبير عن تلك الصورة الختامية التي سيخرج عليها الفيلم.

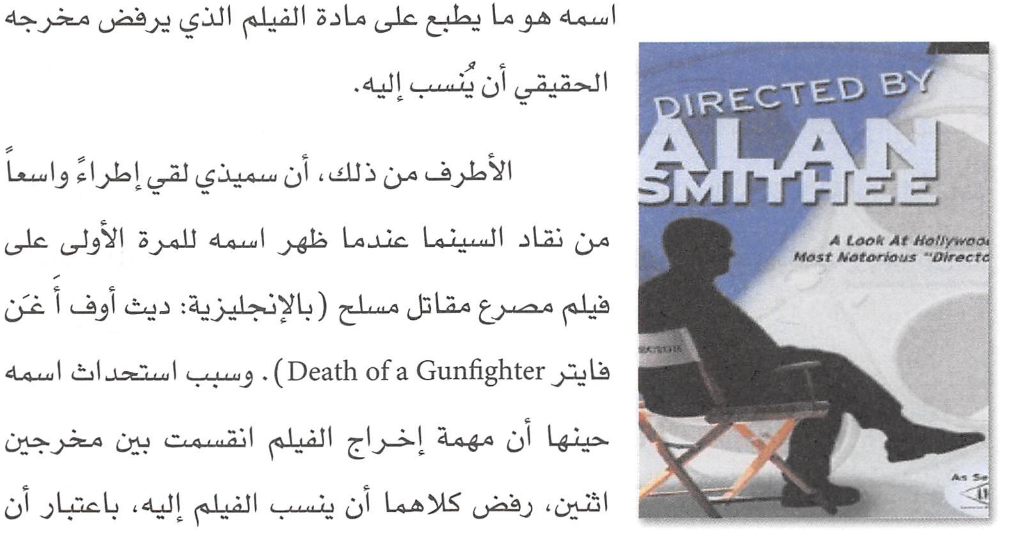
صحيح أن كلاً من المنتج والمخرج هما على التوالي أصحاب الكلمة الفصل في الصورة النهائية للعمل في غالب الأحايين. إلا أن ذلك لا يتحقق إلا بمونتاج الصور، أي وضعها في تسلسل معين وسرعة معينة وكيفية معينة لتخرج بالصيغة التي تمثل تلك الرؤية التي بدأت بها فكرة الفيلم في أنضج صورها.

ومن خفايا صناعة السينما أن بعض العاملين في مجال المونتاج يتمكّنون من إقناع منتجي الفيلم برؤيتهم لرواية الفيلم أكثر من رؤية المخرجين. وهو ما يؤدي إلى إقرار الشركة المنتجة للفيلم بصيغته التي تمخضت في غرفة المونتاج، وبالتالي خروج الفيلم إلى صالات العرض بتلك الرؤية الجديدة رغماً عن إرادة المخرج.

وإذا كان المخرج صاحب اسم كبير وباع عريض في السينما، فقد يُتفق معه لترضيته أن يضع رؤيته في الفيلم الذي يباع على أقراص الفيديو الرقمية المعروفة اختصارا بـ(DVD، وهي اختصار للاسم Digital Video Disc) مع الإشارة بأنه رؤية المخرج

(بالإنجليزية: دايريكترز كت Director's Cut). ورغم أن تلك الرؤية هي في نظر الجهة المنتجة الرؤية الأقل جودة عما خرج على شاشات السينما، فإن عملية التسويق تضعها بخطٍّ عريض على الأقراص المدمجة، وكأنها تتفضل على المشتري بإعطائه (رؤية المخرج) التي يعتقد الاستوديو المنتج لها أصلاً أنها لم تكن جيدة بما فيه الكفاية لتسويقها عندما خرج الفيلم إلى النور.

الطريف، أن تكرّرَ تلك الحالات، وبشكل قاس أحيانا، أدى منذ أواخر الستينيات إلى نشأة اسم مخرج بات لديه في تاريخه العشرات من الأفلام السينمائية والأعمال التلفزيونية، دون أن يكون له وجودٌ أصلاً. ذلك المخرج الوهمي اسمه "آلان سميذي – Alan Smithee". وسبب ذلك أن المخرجين إذا لم تعجبهم الصورة النهائية للفيلم، فإنهم يرفضون تسجيله باسمهم، باعتباره لا يمثل مطلقاً رؤيتهم للقصة. وهو أمر يحتاج منهم الوقوف أمام لجنة خاصة في رابطة المخرجين الأمريكين لإثبات أنهم عدِموا التحكم في القرار الفني/ الإبداعي على مجريات الفيلم. وعليه فقد استُحدث اسم ذلك المخرج الوهمي في هوليوود، ليكون اسمه هو ما يطبع على مادة الفيلم الذي يرفض مخرجه الحقيقي أن يُنسب إليه.



الأطرف من ذلك، أن سميذي لقي إطراءً واسعاً من نقاد السينما عندما ظهر اسمه للمرة الأولى على فيلم مصرع مقاتل مسلح (بالإنجليزية: ديث أوف أَ غَن فايتر Death of a Gunfighter). وسبب استحداث اسمه حينها أن مهمة إخراج الفيلم انقسمت بين مخرجين اثنين، رفض كلاهما أن ينسب الفيلم إليه، باعتبار أن

جزءاً كبيراً من الفيلم لم يخرج برؤيته الفنية الخاصة. فكان ذلك الترحيب الواسع من قبل النقاد السينمائيين بالمخرج الجديد "ذي القدرة الفائقة على تقصّي ملامح الوجوه، ورسم تفاصيل دقيقة لخلفيات المشاهد"، ناهيك عن أنه "يفسح المجال لقصة الفيلم أن تتبسط بشكل طبيعي"!

ولم يتوقف الأمر على الإخراج مذ ذاك. إذ أصبح في تاريخ آلان سميذي العديد من الأعمال التي أسهم فيها منتجاً أو كاتباً أو مونتيراً أو حتى ممثلاً، إضافة إلى مهمات شتى شغلها في العمل السينمائي.

ورغم أن هوليوود قررت قبل بضع سنوات التخلي عن ذلك الاسم، فإن في أسلوب التفكير الذي أدّى إلى نشأته إشارة إلى طبيعة التحيّز الغربي الذي هو موضوع هذا الكتاب.

وما نشير إليه هنا هو ذلك التحيّز الذي يطرأ على معان كانت مستقبحة في ثقافة ما، ولكنها تتطور مع الوقت، بل وتتحسّن، لتتحول إلى كلمات تشير إلى نقيض المعنى الأصلي على ألسنة أهلها. وما ذلك التحول بمقدار مئة وثمانين درجة من السيئ إلى الحسن في المعنى إلا لكون المفهوم الذي يرتبط به ذلك اللفظ قد تغير بنفس المقدار، فيصبح بذلك المنكرُ معروفاً والمعروف منكراً، كما جاء في الأثر. فاللغة، باعتبارها وسيلة التعبير الأساسية لأي ثقافة، هي الوعاء الأول للتحيز الكامن في النفس. وفيها تظهر العلاقة بين الألفاظ والمعاني والمدلولات بحيث يمكن قراءة مقدار التحيز لدى الذات والآخر بكيفية ربطه بين ما يقول وما يقصد.

من ذلك التطور في اللغة الإنجليزية مثلاً، ما كان يُطلق على الأطفال المولودين سفاحاً، والذين نعرفهم في ثقافتنا بـ(أبناء الحرام). فاللفظ الذي بدأ أهل اللغة الإنجليزية به

لوصف الواحد من هؤلاء هو ما نطلق عليه في العربية النَّغل (بالإنجليزية: باسترد Bastard). ثم تحول هذا اللفظ بعدما تزايد عدد المواليد من ذلك النوع إلى لفظٍ مثيلٍ له ولكنه مخفف، وهو: الأطفال غير الشرعيين (بالإنجليزية: إلّيجيتيمِت تشيلدرن Illegitimate Children). ومع شيوع العلاقات الجنسية قبل الزواج وتنامي عدد هؤلاء الأطفال، تم استحداث وصفٍ "عِلميٍ" لهم، هو: المولودون خارج نطاق الزوجية (بالإنجليزية: بورن آوت أوف ويدلوك Born Out of Wedlock). ومع تكيّف المجتمع الغربي لعملية الإنجاب غير الشرعي ذاك، أضحى الوصف المستخدم لهؤلاء الأطفال هو: عائلة ذات رب أسرة واحد – أب أو أم (بالإنجليزية: سينغل بيرنت فاميلي Single Parent Family). وحيث ترسخت فكرة الصداقة بين الجنسين، والتي تعني عملياً المخادنة والمطارحة الجنسية المفتوحة، وبات وجود الأطفال قبل الزواج، أو حتى دون زواج، أمراً طبيعياً، فإن اللفظ لا بد أن يعكس تلك الحالة الجديدة. فأمسى المصطلح المتعارف عليه هو: أطفال طبيعيون (بالإنجليزية: ناتشُرال تشِلدرن Natural Children)، بمعنى أنهم خرجوا من رحم الطبيعة الجسدية، فلا ذنب على والد أو ولد. ثم بلغت الحضارة الغربية إلى الحالة المزرية أخلاقياً التي هي عليها الآن، فباتت نسبة أولئك الأطفال في عديد البلدان الأوربية والولايات المتحدة الأمريكية تتجاوز الخمسين في المئة 50% من نسبة المواليد في كل عام.



بمعنى أنك إذا ناديت في الشارع على شخص ما بأنه ابن حرام (ذكراً كان أم أنثى)، فإن إمكانية أن تكون قذفته بما لا يصح تقلّ عن النصف! ولذلك فقد استحدث اسم آخر أكثر جاذبية، وتحيزاً بالضرورة، لأولئك الأطفال، إذ أصبحوا الآن: أبناء الحب (بالإنجليزية: لوف بايبيز Love Babies)! ولم لا، أليس ذلك اللفظ المتحيز لتلك الرؤية المادية البحتة، سوى نتاج طبيعي لعملية ممارسة الحب (بالإنجليزية: تو ميك لوف To Make Love)!

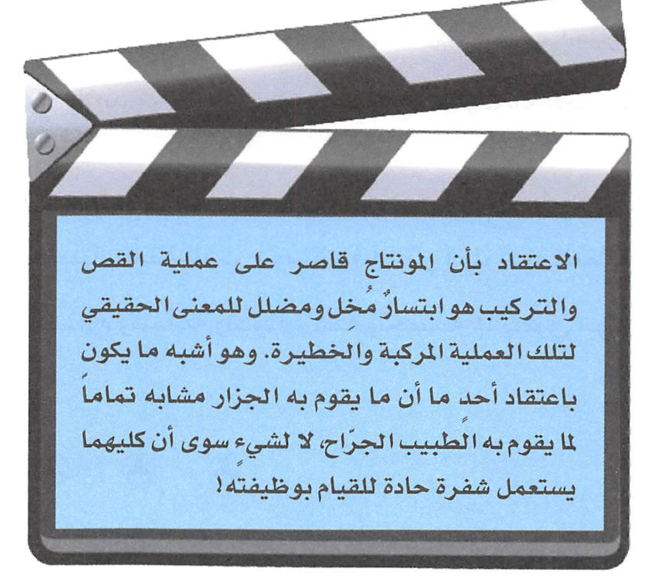
وقد يظن المرء أنه ليس بحاجة إلى المزيد من التعليق لما آلت إليه الأمور، ولكن الحقيقة أن هناك ما يخشاه من ينتمون إلى نموذجنا الحضاري الخاص. ذلك أنه لو تم للنموذج الغربي أن يصبح النموذج الأوحد، وما أسلفناه تواً بعضٌ من تجلياته، فإن الخطر الذي يواجهنا هو أن تدور علينا الدائرة، بحيث نصبح متهمين في أنسابنا. وما ذلك إلا لأن والدينا لم يرتبطوا بعلاقة جنسية قبل الزواج، وعليه فإننا قد نصبح "السفلة من أبناء الحلال"! وذلك لعمري إن حصل، وما أحسبه بعيداً، منتهى التحيز نحو الآخر ضد الذات؛ أي التحيز الذي نحذر منه ونعمل على توعية العقل العربي/ المسلم بخصوصه.

الفرضية المسبقة للمونتاج

يجنح الكثيرون إلى الظن بأن المونتاج – مثله مثل أغلب باقي التخصصات في العمل السينمائي – هو عملية تقنية فنية قاصرة على القطع والتركيب بحسب مقتضيات الرواية في قصة الفيلم.

ورغم أن هذا الكلام ليس خطأ بكُليَّته، فإن الحذر واجبٌ من أخذه على عواهنه دون تمحيص.

فالمونتاج، وإن كان تعريفه البسيط في العمل السينمائي هو ترتيب الصور والمشاهد واحداً تلو الآخر ليعطي للقصة معنى، فإن ذلك التعريف ربما يكون تبسيطاً لا يخلو من ابتسار لحقيقة تلك العملية المعقدة. ذلك أن التشويق والإثارة والوصول إلى قلب المشاهد وعقله في رواية الفيلم، وهو مراد صُناع الأفلام، لا يقتصر على عملية القص والتركيب وحدهما.



وحتى نتمكن من تحديد طبيعة المونتاج، فلا بد أن نقوم بتفتيته لنصل إلى العمليات الجزئية التي تتم داخله لنتعرف على طبيعة العملية الكلية المسماة بالمونتاج.

عملية المونتاج

حين يستلم «المونتير» (وهو الاسم المتداول لاختصاصيّ المونتاج في اللهجة الفنية الدارجة بين أهل الصنعة العرب) مادة الفيلم المرئية والمسموعة، فإنه يبدأ أولا بتفريغها في حافظات خاصة على جهاز المونتاج. ويقوم أثناء ذلك بتسمية أو ترقيم كلّ لقطة وكلّ مشهد بغرض تحديد مكانه من رواية القصة. أثناء تلك العملية يقوم المونتير بقصقصة الزوائد الحاصلة جَرّاء عملية التصوير التي بدأت قبل بداية تمثيل المشهد حين يتم النداء ببدء الحركة (بالإنجليزية: آكشن Action) وانتهت بعد أن ينتهي المثلون من أدائهم في نهاية اللقطة حين يتم القطع (بالإنجليزية: كَت Cut) وذلك بحسب ما تقتضيه الضرورة الفنية اللازمة.

إضافة إلى ذلك فإن المونتير (أو بالأحرى مساعده الفني) يقوم بدمج الصوت المسجل للممثلين والأصوات المصاحبة للمشاهد المسجلة بالصورة التي لديه. ذلك أن عملية تسجيل أصوات المثلين وما يصاحبها من أصوات طبيعية للمكان المحيط تتم في أجهزة تسجيل صوتية منفصلة عن الكاميرا. ولا بد من التأكد من دقة تناغم الصوت مع الصورة قبل أن تتم عملية المونتاج الفعلية.

ولعل في إمكاننا أن نسمي العمليات آنفة الذكر إجمالاً بـ(التلقي) المرادفة للعملية العقلية التي يقوم بها الإنسان عند إبصاره وسماعه وتذوقه وشمه وتحسسه لما يجري حوله من أحداث.



كما أن المونتير يحتاج في عمله إلى نسخة من نصِّ الفيلم حتى يفهم طبيعة الرواية ويقوم بترتيب الصور والمشاهد والحوارات اعتماداً عليها.

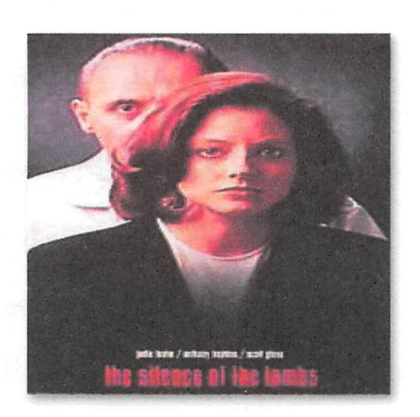
ولكن ذلك لا يعني بالضرورة أن المختصين في هذا المجال يلتزمون بالنص المكتوب حرفياً. إذ في غالب الأحيان ما تكون لهم رؤيتهم الخاصة في ترتيب المشاهد واللقطات بحيث تضيف إلى رؤية الفيلم النهائية مزيداً من الإثارة والترقب والتشويق. فتراهم يعمدون إلى (التقديم) و (التأخير) في بعض المشاهد واللقطات على غير الشاكلة الواردة في النص الأصلي، وذلك بغرض تحويل انتباه المشاهد عما ستكون عليه مآلات الأمور في نهاية الفيلم. وهم بذلك يعتمدون على قدرتهم في توفير حد أدنى من الشك في كل ما يراه المشاهد من صور، بحيث يعطي احتمالات وترجيحات في اتجاه آخر غير الذي ينتهي الفيلم عليه.

فيمكن أن تراه مثلاً في أفلام الإثارة يعطي تلميحات إلى شخصية واحدة أو أكثر في الفيلم باعتبارها مرشحة لأن تكون القاتل التسلسلي الذي تبحث عنه السلطات بقيادة بطل الفيلم. فكما في فيلم جامع العظام (بالإنجليزية: ذا بون كوليكتر The Bone Collector) يسعى بطل الفيلم المعاق جسدياً لينكولون رايم Lincoln Rhyme، والذي أدى دوره دينزل واشنطن Denzel Washington، وهو مسؤول التحقيق الخاص بالجرائم التسلسلية، بمساعدة شرطية حديثة العهد بتلك المهمة أميليا دوناغي Amelia Donaghy، والتي أدت دورها أنجيلينا جولي Angelina Jolie، إلى اكتشاف هوية القاتل المسؤول عن عدد من الجرائم التسلسلية (بالإنجليزية: سِيرِّيَل كِيلَر Serial Killer)،



وذلك بأن يعمل على توجيهها من منزله الذي تحول إلى خلية عمل للتحري عن القاتل. نشاهد أثناء سير القصة تفاصيل بصرية تشي بإمكانية أن توجه أصابع الاتهام إلى شخصية/ شخصيات بعينها، بينما الحقيقة أن القاتل هو الشخص الذي كانت الشبهات أبعد ما تكون عنه، وليس ذلك إلا لأنه – أي القاتل – لم يكن دائما تحت دائرة الضوء بصرياً. وإذا كانت هناك بعض اللقطات التي أشارت إلى هوية المجرم الحقيقي فإنها عُرضت بسرعة وأسلوب يجعلان العين والعقل يهملانها ولا يلقيان لها بالاً.

⊛ ⊛ ⊛



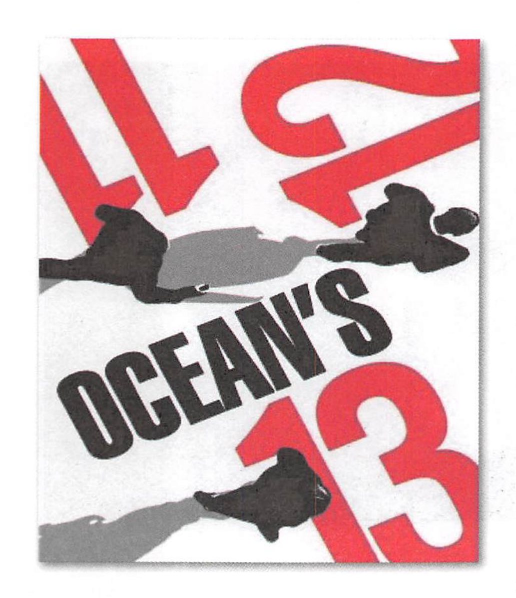
كما يمكن أن نشهد في رواية الفيلم حدثين يجريان في نفس الوقت، بحيث يفهم المشاهد أنهما مرتبطان، بينما الحقيقة أنه ليس ثمة علاقة فعلية بينهما. مثال ذلك ما حدث في فيلم صَمتُ الحِمْلان (بالإنجليزية: سايلانس أوف ذا لامبس Silence of the Lambs) حين كان المجرم الذي يختطف النساء ويسلخ جلودهن في حالة هيستيرية، ويوشك أثناءها أن يقتل ضحيته الجديدة التي تمكنت من الاستيلاء على كلبته، وهددته بإلحاق الأذى بها، بينما هي محجوزة في الحفرة الكبيرة التي حفرها لضحاياه داخل منزله. وفي الوقت نفسه كانت فرقة التحقيق الفيدرالية تنتشر بهدوء مثير حول الموقع استعداداً لأن تقتحم عليه المنزل. ومع تصاعد البناء الدرامي، وبعدما تكرر قرع أحد المحققين جرس الباب قصد دخول المنزل قبيل اقتحامه عنوة، يقوم المجرم بفتح الباب، لنكتشف عندها أن فرقة التحقيق قد دقت جرس بيت آخر تماماً، بينما كانت ضابطة التحقيق كلاريس ستارلينغ Clarice

Starling، والتي أدت دورها جودي فوستر Jodie Foster، هي من دقت عليه جرس بيته منفردة إذ كانت تبحث القضية في اتجاه آخر!

⊛ ⊛ ⊛

ومما يرد في سرد رواية الأفلام أن يؤخر المونتير كشف أمور جرت أثناء التسلسل الطبيعي للأحداث في الفيلم، فيتركها للنهاية ليتعرف المشاهد عليها فقط في ختام القصة.

أبرز مثال لتلك العملية هو ما تكرر في سلسلة أفلام عصابة أوشن: عصابة أوشن الأحد عشر (بالإنجليزية: أوشنز إيليفن Ocean's Eleven) و عصابة أوشن الاثنا عشر (بالإنجليزية: أوشنز تويلف Ocean's Twelve) و عصابة أوشن الثلاثة عشر (بالإنجليزية: أوشنز ثيرتين Ocean's Thirteen)، وهي السلسلة التي جمعت عدداً من نجوم هوليوود مثل جورج كلوني George Clooney، وبراد بيتBrad Pitt ، ومات ديمون Matt Damon، وجوليا روبرتس Julia Roberts وغيرهم من النجوم. ففي الأفلام الثلاثة تتم عمليات السرقة الكبرى بتفاصيل نتابعها أثناء الفيلم، ولكن يبقى هناك أجزاء لا يمكن أن نفهمها إلا في نهاية كل فيلم على حدة.



ففي الجزء الأول تنتهي عملية سرقة الكازينو الذي يمتلكه تيري بينيدكت Terry

Benedict، والذي أدى دوره آندي غارسيا Andy Garcia بأن استَبَقت العصابة نصف المبلغ المراد سرقته في خزانة النقود تحت الأرض. وكان ذلك المبلغ بمثابة رهينة، بحيث تتمكن العصابة من الفرار بمعرفة بينيدكت بنصف المبلغ الآخر، وإلا فإنهم سيفجرون الخزينة بما فيها من نقود، فيخسر بذلك كلّ أمواله. ولكنه يكتشف بعدما وافق على شرط العصابة بعدم إبلاغ الشرطة، وعندما انتهت العملية أن الخزينة خاوية تماماً من النصف الذي شاهدهم يتركونه له، وأن الحقائب التي أخذتها العصابة وتركتها في سيارة نقل صغيرة، لم تحو أياً من المال المسروق، وإنما دعايات لعاهرات في لاس فيجاس.



وحين يحلل بينيدكت ما التقطته كاميرات الأمن يكتشف أن ما أدى إلى سرقة أكثر من مئة وستين مليون دولار من خزينة الكازينو ذات الحراسة الشديدة هو أن أفراد العصابة قد أوهموا الجميع بأنهم هم أعضاء فريق الأمن الذي يفترض أنه جاء بعدما تمت معرفة الحرس بوجود العصابة المستعصمة في موقع الخزنة تحت الأرض، بغرض إلقاء القبض عليهم. وأن ما رآه مع فريق الأمن على شاشة كاميرات المراقبة الأمنية لم يكن سوى تسجيلاً متقناً لخزينة مشابهة تماماً لخزانة الكازينو صنعتها العصابة لأجل القيام بتلك المهمة.

أما الجزء الثاني فإنه يقودنا بعد سلسلة من الأحداث إلى تحدٍ بين سارق فرنسي يعمل منفرداً هو فرانسوا تولور Francois Toulour، والذي أدى دوره فينسينت كاسيل

Vincent Cassel، وبين عصابة أوشن (الاثنا عشرة، هذه المرة). المراد من التحدي الذي وضعه اللص الفرنسي المحترف إثبات أي الفريقين أفضل، بعدما وجد تولور أن كرامته جُرحت عندما أشير إلى عصابة أوشن بأنها الأفضل على مَرّ التاريخ إثر عمليتها السابقة. أما التحدي نفسه فكان يقضي بالتنافس على سرقة قطعة أثرية توشك أن تعرض خلال يومين في أحد المتاحف الفرنسية قادمة من مدينة أوربية أخرى. تولور تمكن – منفرداً كالعادة – من سرقة تلك القطعة الأثرية من المتحف قبل عرضها، وتأكد قبل ذلك من أن يشي بجميع أفراد عصابة أوشن إلى الشرطة فاعتقلتهم قبل أن يتمكنوا من وضع أيديهم عليها.

لكنه بعدما انتهت الأحداث لصالحه، وبعدما تمكنت عصابة أوشن من الخروج من السجن بحيلة متقنة بعد ختام كل تلك الوقائع، اكتشف أن العصابة سبقته إلى سرقة القطعة الأثرية قبل أن يبدأ التحدي بينهم أصلاً. ذلك أنهم عرفوا من أستاذ تولور، الذي يدين لهم بمعروف سيؤدونه له بعد إتمام هذه العملية، بأن القطعة سيتم نقلها من موقع الحراسة الخاص بها متخفية في حقيبة ظهر أحد السياح، حتى لا يعلم أحد بذلك. وما فعلوه هو أنهم احتالوا على الوضع باستبدال قطعة مزيفة بالقطعة التي سرقوها أثناء نقلها. ولم تكن القطعة التي سرقها تولور سوى القطعة المزيفة التي أودعتها العصابة في حقيبة مشابهة للحقيبة التي نقلت فيها تلك القطعة الأثرية، ليخسر الرهان ويضطر لتسليمهم المبلغ الذي وعد بدفعه في حال تمكنت العصابة من هزيمته.



أما ـ الجزء الثالث، فرغم أن المشاهد يعرف منذ البداية كيف تمت عملية ضرب ليلة الافتتاح للكازينو الجديد الذي يمتلكه إيدي بانكس، والذي أدى دوره آل باتشينو Al Pacino وذلك انتقاماً منه لخيانته أحد أفراد العصابة الذين أرادوا شراكته، فإن هناك عملاً جزئياً بقي مُغيّباً إلى نهاية الفيلم. ذلك أن الخاسرَين الاثنين أمام العصابة ـ الجزئين الأول والثاني وهما تيري بينيدكت وفرانسوا تولور اتفقا على أن يسرق الأخير مجموعة المجوهرات التي سرقتها العصابة من مقتنيات صاحب الكازينو الجديد. وهو ما تمّ فعلاً حالما انتهت عملية السرقة تلك.

إلا أننا نكتشف قبيل ختام الفيلم أن أفراد العصابة كانوا يعلمون بتلك الحيلة التي دبرها خصمهم الأول تيري بينيدكت بعدما ساعدهم لمصلحته الشخصية ـ تمويل عملية السرقة نفسها باعتبارها ضد منافسه ـ لاس فيغاس. ولذلك فإنهم سَلّموا فرانسوا تولور مجموعة عديمة القيمة من الحُليّ الزائفة، فيما احتفظوا بالمجموعة الأصلية وتبرعوا بها لإحدى دور الأيتام باسم تيري بينيدكت!

كل تلك المعلومات لم يتم كشفها للمشاهد إلا ـ مع اقتراب كل جزء من تلك الأفلام من نهايته. وكان من المستحيل على المشاهد أن يتعرف على تلك المعلومات أو يدرك ما جرى من خلال ما يراه ـ رواية الفيلم الطبيعية. وأزعم أنه ـ حال عزم منتجو سلسلة تلك الأفلام على إنتاج جزء جديد، ربما يحمل اسم عصابة أوشن الأربعة عشر (بالإنجليزية: أوشنز فورتين Ocean's Fourteen) فإن من غير المتوقع أن يخرج ـ أسلوبه الروائي عن شيء شبيه بتلك العملية المونتاجية التي يتم التلاعب فيها بتوقعات المشاهد ووضع خيارات مربكة أمامه، ليكتشف ـ نهاية الأمر أن الأمور سارت ـ اتجاه آخر.

كما يحدث كثيراً أن يعمد المونتير إلى إلغاء مشاهد بأسرها من الفيلم، لاعتقاده بأنها تعطي الكثير من المعلومات والإشارات إلى النهاية المنتظرة في الفيلم. وذلك لكونها تجعل الأحداث التالية متوقعة، مما يلغي عنصر الإثارة والتشويق في رواية الفيلم. وهو الأمر الذي كثيراً ما يلاقي استحساناً من مخرج العمل ومنتجيه باعتبار أن التشويق والإثارة عاملان مهمان لترويج الفيلم كونه دائم المفاجأة للمشاهد، فلا يستطيع هذا الأخير التنبؤ بما ستؤول إليه الأمور إلى حين أن تكشف الأحداث الختامية للفيلم النهاية الحقيقية.

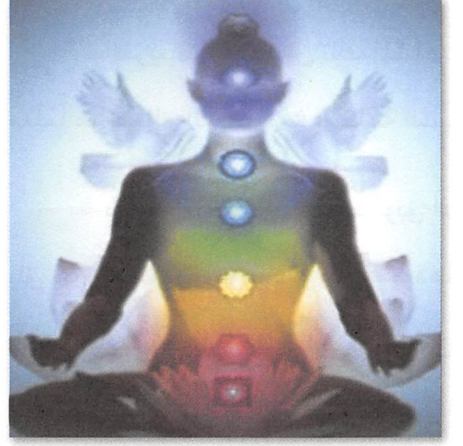
الغريب في الأمر أن تلك المشاهد الملغاة باتت وسيلة لجني الأرباح، عوضاً أن تكون معلماً من معالم الخسارة في صناعة السينما.

ذلك أن اختصاصيي التسويق استغلوها لإيهام المشاهدين بأنها جزء من الفيلم لم يلق طريقه للعرض، وبالتالي فإن وجودها ضروري لمن أراد استكمال متعة المشاهدة. فحالما يحين الوقت لتحويل الفيلم السينمائي من لفافات الشريط السينمائي إلى الأقراص الرقمية المدمجة فإنهم يعمدون إلى إضافتها إلى المواد الإضافية في تلك الأقراص، مشيرين في ظهر غلاف القرص أنه يحوي المشاهد الملغاة (بالإنجليزية: ديليتِدْ سِينز Deleted Scenes). وغايتهم من ذلك إقناع المشترين بوجود قيمة مضافة في القرص الرقمي للفيلم.

وهم يوحون بذلك للمشتري أن ثمة مواد مهمة سيجدها المُشاهد في القرص لم يحصل على فرصة متابعتها على شاشة السينما. بينما الحقيقة أن تلك المَشاهد ليست إلا من سَقَط المتاع لا أكثر، وأن مشاهدتها لن تزيد على متعة المشاهد للفيلم قيد أنملة. بل على العكس من ذلك، إذ إن صدمة المشاهدين غالباً ما تكون كبيرة لانخفاض مستوى الكثير من تلك المشاهد أو سوئها في أحيان عدة. وقد يدرك البعض منهم سبب عدم إضافة تلك المواد إلى النسخة الأصلية للفيلم، لأنها كانت ستقلل من متعة مشاهدته وتضعف من قوته.

⊛ ⊛ ⊛

إضافة إلى كل ذلك، فإن هناك عملية التلاعب بالألوان وتصنيفات الضوء والظل في الصورة المرئية. فالإضاء والألوان لا تقتصر على ما يتم تصويره فحسب، إذ يمكن للمونتير أن يقوم بتغيير درجات الألوان وحِدّتها كما يريد باستخدام تقنيات الغرافيك والتكنولوجيا الحديثة. وهو ما يُضفي على ما يتلقاه العقل من معلومات توجيهات جديدة وأبعاد أخرى تتحكم فيها الألوان بتنوعها ودرجاتها.



اسـأل إن شئت المتخصصين في الألوان وما بات يُعرف باسم العلاج بالألوان (بالإنجليزية: كَلور ثيرابي Colour Therapy)، حيث يعطي كل لون معلومات معينة ويستدعي أحاسيس محددة ويقودك إلى أجواء مختلفة بحسب طبيعة اللون وتأثيره على العين ومراكز استقباله في المخ، ناهيك عن طبيعته ودلالته في مراكز الطاقة الأساسية في جسم الإنسان، والتي تُعرف بـ(الشاكرا Chakras). فكل شاكرا لها لون معين والتعرض لذلك اللون يؤثر على الإنسان بحسب علاقة اللون بالشاكرا الخاصة به، كونه يحمل دلالات ومعان محددة.

الغريب أن تلك العملية تسمى في عالم المونتاج بتصحيح الألوان (بالإنجليزية: كَلر كورِّكشِن Colour Correction)، فيما هي في حقيقة الأمر تزييف للألوان في كثير من الأوقات، بل لعله يكون تزييفاً للوعي لدى المتلقي بغض النظر عن غاية تلك العملية في الفيلم.

المونتاج.. بين السينمائي والتلفزيوني

أسلوب المونتاج الذي أوردناه تواً هو ما يُميِّز المونتاج السينمائي عن التلفزيوني. إذ إن تلك العملية في السينما تختصر الكثير مما يمكن أن يُقال في دقائق معدودة، وهذا تحديداً ما يجعل من السينما أداة حساسة في إيصال رسائلها المُبَطنة للجمهور في مقابل ما يصل من رسائل مباشرة، بل وفجة أحياناً، لمن يشاهد التلفاز وبرامجه المطولة.

وهذا الاختصار الشديد يقودنا إلى مسألة أرى من الضرورة التأكيد عليها في سياق حديثنا عن المونتاج السينمائي، ألا وهي ضرورة التفريق بين كفاءة المونتاج في العمل السينمائي ونظيره في العمل التلفزيوني.

فالمطلوب من المونتاج السينمائي أن يحافظ على انتباه ا لمشاهدين كاملاً غير منقوص طيلة مدة الفيلم. وواحدة من أهم أساليب أداء تلك المهمة أن يجعل المونتاجُ المشاهدَ واقفاً على حد فاصل بين فهم ما يجري أو عدم استيعابه كاملاً، وأحياناً بالمرة.

يشرح لنا ديفيد ماميت سبب ذلك بقوله: «كيف نستبقي انتباه المشاهدين للمشهد؟ حتماً لن يتم لنا ذلك بأن نعطيهم معلومات إضافية، بل على العكس تماماً، فإن المطلوب هو منع تلك المعلومات من الوصول إليهم. عليك أن تمنع وصول كلَّ المعلومات التي تمنح المشاهد ما لا يحتاجه، باستثناء تلك التي لا يمكن رواية القصة دونها»[30].

هذا الأسلوب وإن لم يأت نتيجة حاجة فنية في بدايته، باعتبار أن ما أملته كانت دوافع اقتصادية بحتة، إلا أنه الآن بات أحدَ أهم أدوات العمل السينمائي. ذلك أنّ إعطاء

30 On Film Directing. page 20. David Mamet

المزيد من المعلومات والإيغال في التوضيح يقتضي المزيد من الوقت، مما يعني زيادة مدة الفيلم. وهذه الزيادة هي ما تحكُمُ عدد مرات عرض الفيلم في دور السينما في اليوم الواحد. فكلما قصرت المدة زادت إمكانية عرض الفيلم مرات أكثر، وهذا يقتضي زيادة في عدد رواد الفيلم من مشتري التذاكر.



وعلى النقيض من ذلك، يغلب على المونتاج التلفزيوني أن يعطي الكثير من المعلومات ويكررها وبأكثر من طريقة. وكما هو الحال في السينما، ولكن بشكل عكسي، فإنّ الإطالة في المونتاج التلفزيوني جاءت أيضاً بدوافع اقتصادية. فهو من جهة يعني زيادة عدد الحلقات المعروضة في المسلسلات التي يتابعها المشاهدون على الشاشة الفضية، وبالتالي فهو يَسُدّ فجوة زمنية أطول في من عمر البث التلفزيوني. وهو من جهة أخرى يزيد في إمكانية مرات التحوّل إلى فواصل إعلانية تعود بالربح على القنوات التي تعرض تلك المسلسلات. وهذا الأسلوب في المونتاج يعني ببساطة أنه لن يفوت المتابعين الكثير إذا دعتهم الحاجة إلى إعداد كوب من الشاي أو الذهاب لدورة المياه.

إذن، فالمونتاج السينمائي - كما أسلفنا - يختلف بشكل قاطع عنه في العمل

التلفزيوني، كونه يعمد إلى توفير الحد الأدنى الضروري من المعلومات لإيصال المشاهد للرؤية التي يريدها القائمون على الفيلم. وهو ما يجعل درجة التركيز في المادة السينمائية/ الدرامية عالية جداً، بحيث يمكن أن يفقد المشاهد الكثير عند فوات بضع لحظات من متابعته فيلماً محبوكاً، لا لشيء عدا كونه أجاب مكالمة هاتفية أو جلب مشروباً يحتسيه من المطبخ.

فيما المونتاج في الأعمال التلفزيونية يحاول ترسيخ المعلومات المتاحة بأكثر قدر ممكن من التفصيل، ولعلها تدخل دائرة الملل أحياناً كثيرة. ويكون ذلك بخاصة في المسلسلات التي تهدف إلى ملئ الوقت الطويل جداً المتاح لها، بل ربما تتقصد إطالته، مثل المسلسلات الطويلة المعروفة باسم (بالإنجليزية: سوب أوبراز Soap Operas).

وكلمة (Soap) الإنجليزية تعني صابون أو مسحوق الغسيل. أما إطلاقه على ذلك النوع من المسلسلات فمردّه أن شركات الصابون ومساحيق الغسيل ومعجون الأسنان كانت هي المُعلن الرئيسي لترويج منتجاتها أثناء عرض تلك المسلسلات، التي كانت تُبَثّ في مطلع الأمر عبر محطات الراديو وانتقلت منها لاحقاً إلى التلفاز. وما ذلك إلا لكون الأوقات التي تشغلها هذه المسلسلات هي الفترة الصباحية، حيث تستمع إليها ربات البيوت في الغالب. وبالتالي فإن ربات البيوت كُنَّ المستهدف الأول من تلك الدعايات، إذ يعتبرن زبائن متوقعات بدرجة عالية لأنواع المنظفات من الصابون ومساحيق الغسيل أثناء مباشرتهن أعمال المنزل، التي لا تخلو من التنظيف والكنس.

وشاهِدُنا في هذا أن الفترة الصباحية تشغل حيزاً طويلاً من الزمن. مما يعني أن الحاجة لملئ تلك الفترة تغدو كبيرة، وهو ما قد لا تستطيعه شركات الإنتاج التلفزيونية. فكان البديل عن كثرة الإنتاج هو إطالة أمد البرنامج أو المسلسل الواحد إلى أقصى مدة ممكنة بحيث يشغل حيزاً يومياً معتبراً من فترة البث الصباحية دون إضافة المزيد من التكاليف

على الشركات المنتجة من جهة أو محطات التلفزة من جهة أخرى.

ناهيك عن أن الفترة الصباحية التي تُبث فيها تلك المسلسلات بسبب كونها تترافق مع مهام منزلية تقوم خلالها ربات البيوت بأداء أعمالهن فيها، فإن من المتوقع ألا تتمكن ربّات المنازل من تفريغ أوقاتهن لمتابعة مسلسل ما بانتباه تام. فأضحى من الضرورة بمكان لمنتجي هذه المسلسلات التأكد من إعادة رواية القصة – بتفاصيلها الدقيقة أحياناً – أكثر من مرة، بغرض أن يتمكن جمهور السيدات في المنزل المتابع لتلك المسلسلات من تعويض ما فاتهنّ أثناء انقطاعهنّ عن بعض مشاهد المسلسل أو حتى بعض حلقاته.

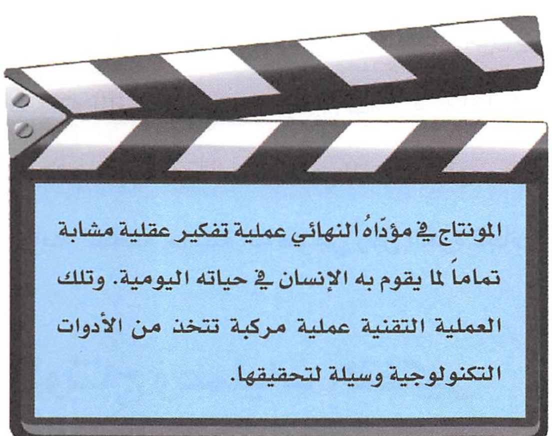
ولعل قليلاً من الاستثناءات في أسلوب المونتاج التلفزيوني يمكن أن تنطبق على بعض الأعمال الوثائقية عالية المهنية، والتي يسعى القائمون عليها لإنتاجها وإخراجها بشكل أقرب ما يكون إلى الدراما السينمائية للوصول إلى عدد أكبر من المشاهدين.

ولذلك، فإننا نجد المشاهد يعمد إلى التركيز أكثر أثناء متابعته العمل السينمائي منه للتلفزيوني. وهذا عائد لكونه دائم الوقوف على حد فاصل بين الاستيعاب وعدمه في الفيلم السينمائي. وهو أمر لا يحصل في العمل التلفزيوني بسبب فسحة الوقت وتكرار المعلومات أكثر من مرة وبأكثر من طريقة.

المعنى العمليّ للمونتاج

إذن، اعتماداً على كل ما سبق بيانه، يمكننا أن نخلص إلى حقيقة مفادها أن المونتاج – السينمائي تحديداً – لا يمكن أن يكون مجرد عملية تقنية / فنية، معنية بالقص والتركيب وحسب.

إذ إن ما يجري فيه، وما يؤدي إليه بالضرورة في مسار روايته لقصة الفيلم هو فعلياً ما يقوم به العقل البشري من عمليات تلقٍ وإثبات للمعلومات والمشاعر والأفكار، وحذف بعضها وإضافة آخر، والتركيز على ما يريد منها وتهميش غيره، وتقديم ما يناسبه وتأخير ما عداه، وتعميم شيء منها وتخصيص ما لا يتوافق مع رؤاه، أو حتى إلغائه بالكامل لأنه لا يتناسب مع قناعته الخاصة. إضافة إلى وضع الفرضيات المسبقة، وإطلاق الأحكام المبنية على نوازع شعورية أكثر منها عقلانية أو منطقية.



وهذه العمليات التي يؤديها المونتاج في السينما هي فعلياً ما نقوم به في كل ما نتعرض له من معلومات وحوادث وحكايا. فنعمد – بشكل تلقائي – إلى التركيز على بعض ما ورد على أذهاننا من معلومات ونعطي بعضاً منها مركزية مبالغاً فيها، ونهمش معلومات غيرها لأنها لا تناسب روايتنا للحدث، ونلغي في المقابل معلومات أخرى لأنها لا تناسبنا أو ربما لأننا لا

نعتبرها ذات أهمية، أو حتى لأننا لا نستطيع تفسيرها ضمن إطار رؤيتنا الخاصة للحدث.

فنحن مثلاً نقوم بعملية مونتاج متكاملة بأنفسنا حين نحكي قصة ما أو نروي حدثاً وقع لنا أو أمام ناظرينا. فترانا نعمد إلى التركيز على بعض عناصر القصة، وإعطائها أهمية مبالغ فيها، ونحذف بعض الوقائع مما لا يناسب روايتنا لـ(فيلم) الذي نقوم بسرده، وننثر بعض (البهارات) من مُخيّلتنا (التي تماثل المؤثرات السمعية والبصرية في السينما)، ونقدم بعض الأحداث ونؤخر أخرى بغرض إضافة الإثارة إلى روايتنا للقصة حتى نجذب آذان المستمعين واهتمامهم.

بل إن هذا ما يفعله حتى الأطفال حين يكسِرُ أحدُهم زجاج النافذة. فتراه يستخدم قدراته اللغوية المحدودة ليقول لوالدته «ماما، لقد انكسَرَ الشباك»، ليكون في حقيقة الأمر قد قام بعملية مونتاج سينمائي للحدث، بأن جعل «الجريمة» مبنية للمجهول، بحيث ألغى من روايته للقصة حقيقة أنه هو من ركل الكرة تجاه النافذة!

المونتاج وعمليات التفكير

إذن، فالمونتاج كما عرضنا، يقوم بما يقوم به العقل، فهو إضافة إلى كونه وسيلة تعبير عالية الجودة، فإنه أيضاً يعد أداة تفكير بالغة الخطورة. وخطورته هذه تكمن في أنه يضع نفسه بديلاً لعقل الإنسان المشاهد، أو بالأحرى المتلقي لما يسمع ويبصر من روايات سينمائية.

وهنا، أجد من المفيد لنا التعرّض لكيفية عمل العقل في استحضار المعلومات وإطلاق الأحكام على ما يتراءى له في حياته. فالمونتاج السينمائي إنما يعتمد في فرضه تلك التحيزات

التي نشير إليها على أسلوب العقل البشري في الإدراك والتفكير وردود الفعل.

❂ ❂ ❂

روى لي الدكتور خالد الخنجي، المختصّ في علم النفس، قصة كان يحكيها لطلبته لتنبيههم إلى هذا الأمر، إبّان عمله مدرساً في جامعة قطر.

يقول في القصة إنه استعار من أحد أصدقائه سيارة رباعية الدفع بغرض التوجه إلى معسكر للجوّالة عندما كان ناشطاً في العمل الكشفي أثناء دراسته في جامعة قطر. وبعد انتهاء المعسكر الكشفي في اليوم التالي، ركب معه عدد من زملائه الجوالة لإيصالهم إلى بيوتهم. فما كان من أحدهم إلا أن بادره بقوله مُعجَباً بالسيارة وقوتها بقوله: «يا سلام! ما هذه السيارة الرائعة؟». فما أن بدأ القيادة على الطريق السريع عائداً إلى الدوحة، حتى انفجر الإطارُ الأماميّ، وأوشك أن يتسبب في انقلاب السيارة لولا سِترُ الله تعالى. وهو الأمر الذي اضطرهم للوقوف لاستبدال الإطار المعطوب.

يقول الدكتور الخنجي إنه ما إنْ يسأل طلبته حول تفسير ما جرى في القصة، حتى يبادرونه جميعاً بقولهم إنه الحسد الذي أدى إلى انفجار الإطار. ولم يكن هناك إلا استثناء واحد، بين العشرات من الذين سألهم، إذ عزت إحدى الطالبات إمكانية أن تكون رداءة الإطار أو الطريق السريع هي ما أدى إلى انفجار الإطار.

بعد الاستماع إلى تفسيرات طلبته، يروي الدكتور خالد لهم تفاصيل أخرى أغفلها عند رواية القصة، مع التأكيد أنه لم يُضف شيئاً غير حقيقيّ على ما كان رواه في المرة الأولى. ومن ذلك أن صاحب السيارة التي استعارها منه نبّهَهُ بالحاجة لاستبدال الإطارات الأمامية لكثرة ما استهلكت في البرية. كما أن الطريق إلى المعسكر الذي خيّموا فيه كانت شديدة

الوعورة بشكل استثنائي عمّا هو معتاد في براري قطر. وأضاف بأن الحاجة دعت لاستخدام إحدى السيارات لجلب أحد الضيوف المحاضرين ضمن برنامج المعسكر، فما كان من إدارة المعسكر إلا أن استخدموا تلك السيارة لجلب ذلك الضيف إلى المكان وإرجاعه إلى مسكنه بعد انتهاء محاضرته، بمعنى أنها قطعت طريق المعسكر الوعرة ثلاث مرات جيئة وذهاباً.

يُعلق الدكتور الخنجي على تفسير ردود فعل طلبته على القصة قائلاً بأن العقل يعمدُ دائماً للبحث عن أقرب معلومة/نظرية لديه لتفسير ما يعرض له من أحداث. فالتفسير الطبيعي الذي سترجحه الكثرة الكاثرة ممن يسمعون تلك القصة برواياتها الأولى لا بد أن يكون هو أن الحسد من تسبب في إنفجار الإطار، وكفى الله المؤمنين القتال والتفكير!



ففكرة الحسد تضرب بجذورها راسخة في العقلين الجمعي والفردي مُجتمِعَين، سواء كان ذلك بسبب المعتقد والدين، أو ثقافة المجتمع بكل ما يُروى فيه من قصص بهذا الخصوص، بغض النظر عن صحتها أو اختلاقها. ففي تلك القصة، كان تعليق الراكب على جودة السيارة دون أن يقول ﴿مَا شاءَ اللهُ لا قوَّةَ إلا باللهِ﴾[31] منعاً لإصابة السيارة بمكروه كما هو مأثور في القرآن الكريم والسنة المطهرة، تفسيراً أمثل لمن يستمع لتلك القصة وينتمي لهذه الثقافة التي يروي تراثها المعصوم بأن [العَينَ حَقّ][32]، وتتكرر على مسمعها ولسانها الاستعاذة بالله ﴿مِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إذا حَسَدْ﴾[33] على الدوام.

31 سورة الكهف (الآية 39).

32 جاء مروياً بعدة روايات وأسانيد، ومنها الموطأ للإمام مالك بن أنس والمسند للإمام أحمد بن حنبل، وغيرهما.

33 سورة الفلق (الآية 5).

تلك العملية الذهنية تُعرف بما يمكن أن نترجمه بـ: الاكتشاف بالمعلومة المتاحة/ المتيسرة (بالإنجليزية: آفيلابيلتي هُيُوَرِسْتِك Availability Heuristic). وهي باختصار استراتيجية يمارسها العقل للحكم على ما يعاينه بناء على مدى يُسر عملية استجلابه للمعلومة وسهولة استحضارها وإتاحتها[34].

وهذه العملية مبنية على إحدى أساليب العقل في إعطاء الأحكام على ما يعنّ له من أحداث، وخلاصتها أن الإنسان يرى أنه بما أن معلومة/إحساساً/فكرة ما حضرت له عند موقف بعينه، فلا بد أنها مهمة، أو بالأحرى الأهم. وعليه، فإنّ من المستحسن أن تكون مركزية في نوعية رد الفعل المطلوب اتخاذه في هذا الصدد.

وللتمثيل على كيفية ممارسة العقل لهذه الاستراتيجية، دعونا نضرب مثلاً بعملية البحث في الشبكة الدولية (بالإنجليزية: إنترنت Internet). فالمرء حين يريد البحث عن معلومة ما في الإنترنت فإنه يتوجه إلى إحدى محركات البحث (بالإنجليزية: سيرتش إنجين Search Engine). وسنمثل ما يجري في عملية البحث بما يقوم به موقع (غوغل Google) تحديداً، باعتباره الأقرب لما نرمي إليه في بحثنا هذا.

العملية تبدأ بأن يكتب الباحث كلمة/كلمات في حقل البحث ثم ينقر على البحث في غوغل (بالإنجليزية: غوغل سيرتش Google Search)، وعندها يبدأ محرك البحث في رصد كل ما قد يناسب الكلمة/الكلمات المطلوبة ويرتبها بدرجات متفاوتة ونسب مئوية بحسب ما يرجح أنه الأقرب إلى المطلوب من قبل الباحث، أو بحسب نسبة زيارة المواقع التي وردت فيها تلك الكلمة من قبل متصفحي الإنترنت.

---

34 Social Psychology: Robert A. Baron. Donna Byrne. Nyla R. Bransocombe (Page 48). 11th Edition.

فإذا فرضنا مثلاً أنك أردت البحث عن مؤلف هذا الكتاب (خالد المحمود) من خلال غوغل، فإنك على الأرجح ستعثر في أول تلك البدائل على الموقع الشخصي للمخرج الإماراتي الشاب (خالد المحمود) إضافة إلى عدة روابط أخرى تقودك إلى بعض أخباره وأفلامه. وبعد ذلك ستعثر على روابط أخرى متفرقة تدلّك على الكاتب القطري (خالد المحمود)، أي العبد الفقير كاتب هذا الكتاب. وبعدهما قد تعثر على مواقع غيرها تتحدث عن (خالد المحمود) أمين سر نادي الغرافة القطري، ثم عدداً آخر ممن يحملون نفس الاسم ولهم اهتمامات مختلفة من الدعوة إلى الله إلى قيادة سيارات الرالي. ويَليّ ذلك أن تجد مقتطفات داخل مواقع متفرقة تشير إلى اسم (خالد) من عوائل أخرى، أو أسماء أشخاص وشخصيات أخرى تنتمي إلى عائلة (المحمود) دون أن يربط بينها رابط سوى أنها كانت موجودة في نفس المواقع على الشبكة الدولية. وعندها تصبح أمامك كافة الخيارات الممكنة والمطروحة، وتقتصر وظيفتك عندها على انتقاء ما تطلبه من بين تلك الخيارات. وهذه الخيارات معرضة للتفاوت بحسب الزمان ومقدار التركيز على أحد هؤلاء الأشخاص في الأخبار أو المواقع الإلكترونية، فهي بكل تأكيد ليست ثابتة.



لولا أن هناك بديل آخر على موقع غوغل في عملية البحث. فبعد كتابة الكلمة/ الكلمات في حقل البحث، فإن بإمكانك الضغط على ضربة حظ، أو بالأحرى: أشعر أنني محظوظ (بالإنجليزية: آيّم فيلينغ لاكي Im Feeling Lucky) عوضاً عن (البحث في غوغل Google Search). عندها ستجد

أن رابطاً وحيداً قد عُرض أمامك يحملُ في طيّته تلك الكلمة/الكلمات. هذا الموقع هو ما يرجح على ظن (الأستاذ غوغل!) أنه مُرادك، باعتبارك تشعر بأنك محظوظ، وأن أول بديل متوفر على الشبكة هو ما ترُومُه. وقد يكون ذلك الرابط فعلاً هو ما تريد باعتباره الأبرز بين نظرائه الكثر في مجال بحثك، ولكنه أيضاً قد يكون أبعد ما يكون عما تريد. فلو فرضنا أنك تبحث عن (خالد المحمود) الكاتب القطري، وبحثت عنه من خلال (ضربة حظ I'm Feeling Lucky) فإنك على الأرجح ستقع على (خالد المحمود) المخرج السينمائي الإماراتي. ورغم أن كلا الخالدين على معرفة شخصية وثيقة ببعضهما ويجتهد كلاهما في العمل السينمائي، إلا أن الفرق يبقى شاسعاً بين الاثنين ما دمت تطلب واحداً بعينه، لا الآخر.

ما يقوم به العقل البشري في الأغلبية الساحقة من بني البشر أنه يعمد للبحث على طريقة (ضربة حظ I'm Feeling Lucky) وهو التطبيق العملي لمفهوم (الاكتشاف بالمعلومة المتاحة/المتيسرة Availability Heuristic). إذ يُلقي العقل الباطن إلى العقل الواعي أقرب معلومة أو تفسير يلتقطه من مساحات البحث الشاسعة لديه ليريح نفسه من عناء (البحث في غوغل)! ولكن ذلك البحث كما أسلفنا لا يقود بالضرورة إلى النتيجة الأفضل، وإنما إلى الأيسر فحسب.

ومن الضروري في هذا السياق التأكيد على أن تلك العملية لا تعملُ منفردة. إذ إنّ ثمة عملية أخرى تكاد تكون مرتبطة بها، بل وتؤثر عليها بشدة، تقود العقل إلى العثور على تلك المعلومة المتاحة/المتيسرة. وهذه العملية الأخرى هي بالضبط ما تمارسه صناعة السينما وسائر وسائل الإعلام الأخرى على عقل المشاهد.

تلك العملية تدعى التَّقدِمَة أو التَّبْدِئة (بالإنجليزية: برايمينغ Priming). والمراد بها تصعيد اختيارات معينة من الذاكرة المتاحة أو زيادة الوعي بنوعية معينة من المعلومات

أو الأفكار أو المشاعر المخزونة في الذاكرة، وتقديمها/ إبدائها على غيرها عن طريق التعرّض لمُحفِّزات أو أحداث مرتبطة بتلك المعلومات/ الأفكار/ المشاعر. ونتيجة هذه العملية هي أن تصبح تلك المعلومات/ الأفكار/ المشاعر أول ما يصل إليه العقل عند البحث في ملفات الذاكرة. فعندما يتعرّض الإنسان لمقدار هائل من المحفزات المتعلقة بأفكار ومعلومات تؤدي إلى قناعات معينة، فإن من الطبيعي أن يجعل من تلك المعلومات/ الأفكار/ المشاعر دليلاً على صدق الأحكام التي يطلقها على ما يتعرض له من مواقف. ذلك أن عقل الإنسان يقنع نفسه بأن ورود تلك المعلومات/ الأفكار/ المشاعر عليه قبل غيرها يعني بالضرورة أنها الأهم، وإلا فإنها لم تكن لتتقدم على ما سواها. وبالتالي فإن العقل يعمد على الأرجح لاستخدامها في ردود أفعاله وإطلاق أحكامه على ما يعرض له من أمور، حتى لو تم ذلك دون وعيّ منه[35].

من ذلك مثلاً ما يحدث بعد مشاهدة فيلم مرعبٍ؛ إذ إن كثيراً من الناس يكونون أكثر عرضة للشعور بالخوف بعد انتهاء الفيلم عندما يتعرضون لمشاهدات غير اعتيادية، مثل حركة الظلال أو الأصوات الغريبة. وذلك يتحصّل بسبب تقديم العقل ذكريات لأحداث مرت بأولئك المشاهدين كانت


إذا كان ثمة عمليات عقلية لا يستطيع المونتاج القيام بها نيابة عن المشاهد، فإنه قادر على دفع المشاهد دفعاً للقيام بها بشكل شخصيّ. ومن بين تلك العمليات أن يقوم بتصعيد مشاعر وأفكار ومعلومات بعينها لدى المشاهد بحيث تكون هي أول استنتاجاته لدى محاولته تفسير ما يجري على مرأى منه ومسمع.

35 Social Psychology: Robert A. Baron, Donna Byrne, Nyla R. Bransocombe (Pages 48-49), 11th Edition.

تستدعي الشعور بالخوف. وتلك الذكريات تبدّت/ تقدّمت على غيرها بسبب التعرض لمحتوى الفيلم المرعب الذي شاهدوه تواً. فالذاكرة تلقي إلى الجزء الواعي من العقل بمعلومات/ أفكار/ مشاعر ذات صلة بما يرآه الشخص في الفيلم، بحيث يرتعب من خيالات الأشياء التي تتراءى أمامه.

أذكر في هذا السياق، تجربة حضوري فيلم الحصار (بالإنجليزية: ذا سيج The Siege) في الولايات المتحدة الأمريكية عند بدء عرضه عام 1998. الفيلم يروي قصة كيفية مواجهة السلطات الأمنية الأمريكية سلسلة من العمليات الإرهابية التي تتعرض لها مدينة نيويورك على أيدي مجموعة من المسلمين المقيمين في أمريكا. وحيث لا يتمكن مكتب التحقيقات الفيدرالي، بقيادة أنثوني هبارد Anthony Hubbard، والذي أدى دوره دينزيل واشنطن Denzel Washington من القبض على الخلية، أو الخلايا، التي تفننت في إنجاز تلك العمليات القاتلة، فإن الجيش الأمريكي يتدخل بقيادة الجنرال وليام ديفيرو William Devereaux، والذي أدى دوره بروس ويليس Bruce Willis، لفرض حصار على منطقة بروكلين التي يقطن فيها عدد كبير من العرب والمسلمين المشتبه بوجود تلك الخلايا الإرهابية بينهم. وينتهي الفيلم بأن يتمكن الضابط الفيدرالي من قلب الطاولة على تدخل الجيش، والذي يعني تحوّل الولايات المتحدة إلى نظام شمولي ديكتاتوري، وذلك بأن يتمكن من قتل مسؤول تلك الخلايا الإرهابية (الإسلامية)، والذي هو في حقيقة الأمر مدرس جامعي فلسطيني، نراه طيلة الفيلم وهو يوهم مكتب التحقيقات الفيدرالية بمساعدتهم للكشف عن تلك الخلايا الإرهابية.

الفيلم لقي ردود فعل نقدية سلبية، خاصة من الناقد الأمريكيّ العربيّ الأصل جاك شاهين Jack Shaheen، والذي قال إن الفيلم لا يتوقف عند تأكيد الصورة النمطية المسيئة

للعرب والمسلمين لدى المشاهد، بل إنه يقوم بشكل خطير بتعميم صورة العربي على أنه معادٍ بطبيعته للأمريكيين.

ولكن مخرج الفيلم الأمريكي إدوارد زويك Edward Zwick في المقابل، دافع عن فيلمه قائلاً إنه في حقيقة الأمر كان يسعى لأن يدفع الأمريكيين للتعاطف مع العرب والمسلمين الذين يُحاصرهم الجيش باعتبارهم ضحية لتعميمات تاريخية. والغريب أن هذا الكلام الذي قاله مخرج الفيلم هو ما التقطته وسائل الإعلام الأمريكية وركّزت عليه بشدة، وصورت الفيلم باعتباره نصيراً للعرب والمسلمين لا خصيماً لهم.

ما لاحظتُه بعد انتهاء الفيلم في صالة العرض، أن امرأة أمريكية حضرت الفيلم مع زوجها، كانت تردد ما قاله مخرج الفيلم بالحرف، تقريباً. والواضح أنهما حضرا الفيلم بسبب تلك الدعاية التي وفرتها لهما، ولغيرهما، وسائل الإعلام الأمريكية الإخبارية، ناهيك عن الدعايات الترويجية للفيلم نفسه.

بيد أن الغريب في الأمر لم يكن ما قالته، بل في الطريقة التي قالته بها. إذ كنت أراها تتحدث ونظراتها تائهة وملقاة إلى الأرض فيما كانت صوتها أقرب إلى التهدج الناتج عن الخوف والشعور بالقلق. وموافقة زوجها لها لم تكن مختلفة كثيراً في لغة الجسد ونبرة الصوت. وما بدا لي حينها هو أنها كانت تردد ما سمعته من وسائل الإعلام الأمريكية، رغبة منها في تكذيب ما شعرت به مما عاينته بشكل شخصي ومباشر في الفيلم. إذ إن الفيلم جعل الجميع تقريباً في سلة واحدة. بل إنه زاد الطين بِلة، بأن جعل الوضوء للصلاة واحداً من طقوس بدء كلِّ عملية إرهابية بشعة حصلت في الفيلم، إضافة إلى موسيقا تماثل الأذان! بل إنني لا أستطيع أن أمنع نفسي من الاعتراف بأنني شخصياً داخلني شعورٌ عميق بالخوف من كل ما هو عربيّ ومسلم بسبب ما شاهدته في الفيلم، آنذاك. ولا أحسبني بحاجة للتأكيد على وقوفي على تلك الأرضية بالكامل.

عندها خطرت لي فكرة خطيرة، أوشكت أن أنفذها لأتأكد من صحة ما أظنه بخصوص انعدام إيمان تلك المرأة بما قالته. كنت على وشك أن أصرخ بحزم في وسط قاعة السينما بقولي (استعدوا للموت الآن) وكأنني أعمل على تفجير نفسي داخل القاعة.

طبعاً استعدتُ رشدي، وعدلت عن تنفيذ تلك الفكرة سريعاً، خاصة أنها كانت الزيارة الأولى لي للولايات المتحدة وعلى حساب وزارة خارجيتها. ولذلك فإنني فضّلتُ ألا تكون أول رحلة عودة لي من تلك البلاد بالطرد، والحرمان من العودة.

لكن عدم تنفيذي للفكرة لا يعني أن نتيجتها كانت ستكون مختلفة عما كنت أتوقعه من الرعب. فالفيلم، كما هو حال أفلام هوليوود، قام بتقديم فكرة تربط بين العربي، أيّ عربي، والمسلم، أيّ مسلم، بالإرهاب في أبشع صوره. بل إن واحداً من مشاهد الفيلم المؤثرة كانت ردّ فعل الناس، في الفيلم وفي صالة العرض، على صوت دويّ عادم الصوت الخاص بمحرك إحدى الحافلات بحيث خافوا جميعاً، بمن فيهم ضُبّاط التحقيقات الفيدرالية، بسبب تصاعد أعمال الإرهاب في البلد. وعملية التبدئة/التقدمة تمّت بذلك الشكل غير الواعي بحيث تم تصعيد تلك المعلومات إلى السطح حتى يلتقطها عقل المشاهد، وليربط بين ما رآه في الفيلم وبين واقعه الذي يشغل العرب والمسلمون حيزاً معتبراً منه. وتلك العملية تبدو أمراً محتوماً، مهما كانت دفوعات المخرج وتبريرات شركة الإنتاج أو الإعلام الأمريكي بأن الفيلم على عكس ذلك كله.

وذلك الفيلم وأمثاله، هو ما جعل العقل الغربي مُهيّأ لتصديق أي اتهام موجه للعرب أو المسلمين في ذلك الشأن. تماماً مثلما حصل في حادثة تفجير أوكلاهوما، عندما اتهم مواطن أمريكيّ مسلمٌ من أصل فلسطيني بتنفيذ العملية في بادئ الأمر، لدرجة أنه ظل في موقع الاتهام والمعاناة من العنصرية الأمريكية حتى بعدما تأكد انعدام علاقته بالحادثة

مطلقاً، وأن مرتكبها الحقيقي هو مواطن أمريكي مسيحي أبيض! وهو ما حدا به إلى الهجرة من أوكلاهوما، بل والولايات المتحدة نفسها لاحقاً، بسبب تلك العنصرية التي لم تبرح أسرته تعاني منها.

❂ ❂ ❂

وقد يتساءل البعض، عن السبب الذي يدفع العقل للجوء إلى تلك العملية (المعلومة المتاحة/المتيسرة) لإطلاق أحكامه. إذ يتضح مما عرضنا أنها قائمة على أساس تفسيري أحاديّ يتناول معلومات مُبتسَرَة، ويخرجها من سياقها الكبير ليبني عليها أحكاماً لا بد أن تكون جائرة، وتفسيرات غير مطابقة أو حتى قريبة من الواقع. ولذلك فإن من حق المرء التساؤل عن سبب شيوع تلك التفسيرات الاختزالية، التي تحصر نظرتها للواقع في عنصر واحدٍ بسيط، وغير قادر على رسم صورة حقيقية لما يجري في نهاية المطاف.

والإجابة على ذلك تشمل أسباباً عدة، تحتاج إلى تفصيل (ناهيك عن كونها بحثاً قائماً بذاته). ولكن بإمكاننا أن نعرض لثلاثة أسباب مهمة من جملتها.

الأول: أن الوصول إلى حكم سليم في أي قضية أو أمر يعِنّ للإنسان يحتاج منه أن يستخدم نموذجاً مركباً يعتمد على عمليات عقلية متنوعة مثل التجريد والتفكيك والتركيب والتحليل. وهذه العملية ليست باليسيرة على الإنسان العادي، الذي يرغب في الحصول على أي إجابة بسيطة تريحه من عناء البحث والتساؤل. فعموم البشر يبحثون في الغالب عن البسيط والسهل، والإجابات التي تفسر كل شيء دون عناء، بحيث تبدو أشبه بعصا الساحر التي تحوّل الأشياء إلى ما نريد بمجرد لمسة واحدة، أو مصباح علاء الدين الذي لا يحتاج صاحبه لفعل أي شيء بعد خروج الجنيّ له سوى أن يأمر فيُطاع. وهذه رغبة بشرية طبيعية تنشأ معه منذ الطفولة، ولا تنفك عنه بالضرورة عندما يكبر.

ناهيك طبعاً، عن أن تلك النماذج المركبة التي تعمد إلى تفسير الواقع قد لا تكون موجودة أصلاً، وعلى الراغب في الفهم أن ينحتها بنفسه. وهذا يعني المزيد من العناء لمن يرغب في الفهم وإدراك الواقع كما هو. وعملية نحت النماذج المركبة، تحتاج إلى عقول جبارة وهِمَم مثابرة وحريصة على الفهم، لا القبول بأي إجابة بسيطة أو تفسير قاصر. وهذا البحث الدائم يعني الشقاء المستمر في رحلة البحث عن معنى، وإنفاق الكثير من الجهد والوقت والطاقة الذهنية في سبيل إيجاد وسيلة تساعد على الإدراك المتكامل. وغنيّ عن القول إن غالب الناس ليسوا على تلك الشاكلة من الرغبة في الفهم أو الحرص عليه. وصدقَ المتنبي حين وصف الجانبين بقوله:

ذو العقلِ يشقى في النعيم بعقلهِ وأخو الجهالةِ في الشقاوةِ ينعمُ!

الثاني: أن الصورة، المتحركة تحديداً، باتت مصدراً مهماً من مصادر التلقي لدى الناس. ومن طبيعة الصورة أنها حِسيّة ومباشرة وتتوجه إلى الوجدان دون اكتراث بالعقل وعملياته. وهذه الطبيعة تعمّق الاتجاه نحو الاختزال في تلقي المعلومات وتفسير الواقع.

أما الثالث: فهو مرتبط بطبيعة إيقاع الحياة الحديثة، وهو إيقاعٌ كما يصفه الدكتور عبدالوهاب المسيري، رحمه الله بقوله إنه «آخذٌ في التسارع، لا يسمحُ بأي تأمل أو تفكُّر، ولذا يجد الإنسان نفسه مضطراً لاستخدام الصِّيَغ اللفظيةِ الجاهزة «الكليشيهات» والصور النمطية»[36].

⊛ ⊛ ⊛

بعد إدراكي لتلك العملية الذهنية، تساءلت إن كان بإمكاني التحقق من النتيجة التي

36 دفاع عن الإنسان (صفحة 326) د. عبدالوهاب المسيري – دار الشروق.

يؤدي إليها التركيز الإعلامي في مسائل معينة على العقل البشري. ففي محاضرة ألقيتها عن المونتاج السينمائي في أحد المراكز الشبابية، اجتمعت بعدد من المهتمين بالعمل السينمائي من الشباب حديثي السن (أعمارهم تراوحت بين الثالثة عشرة والثالثة والعشرين).

طلبت منهم أن يغمضوا أعينهم لثوان ويمسحوا كل ما قد يعرض على مخيلتهم، لأقوم بعدها بإلقاء كلمة ما بصوت مسموع لاختبار طبيعة الصورة الذهنية التي حضرت لمُخيلتهم. وبعد عدة تجارب نطقت فيها بكلمات مثل (طائر، حيوان ثديي، وغيرها)، عمدت بعد لحظات من الصمت، إلى قول «إرهابي». وعندها طلبتهم أن يفتحوا أعينهم ويحدثوني عن الصورة الذهنية التي تعرّف تلك الكلمة بصرياً في مخيلتهم.

كانت صورة الراحل أسامة بن لادن، زعيم تنظيم القاعدة آنذاك، هي التي ظهرت للغالبية. ورغم أن آخرين رأوا صوراً أخرى، فإن واحدة من تلك الصور كانت للرئيس العراقي الراحل صدام حسين، فيما رأى آخرون صورة شخص مُقنَّع مُتشِح بالسواد ويحمل بندقية آلية، فسَّروها لي بأنها تشبه أحد عناصر التنظيمات المسلحة للفصائل الفلسطينية المقاومة.

لم يخطر بالطبع على بال أحدهم صورة الرئيس الأمريكي السابق جورج بوش أو رئيس الوزراء الإسرائيلي الأسبق آرئيل شارون، على الرغم من أن الغالبية أكدوا قناعتهم بأن الصورة التي خطرت على أذهانهم هي ليست بالضرورة تعبيراً دقيقاً لما يعتقدونه بدلالة الكلمة التي سمعوها.

وسبب ذلك ببساطة أنه خضعوا لعملية اختراق لأدمغتهم، تماماً كما يحصل معنا جميعاً، بحيث فُرضت عليهم صور بعينها لتمثل ذلك الإرهاب المقيت. وسواء اتفقنا مع

الصور التي ظهرت لهؤلاء الشباب أم لا، فإن القدر المتقين لدينا أن أحداً منا لم يكن ليبصر صورة أي رئيس أمريكي تسبب في مقتل الآلاف، بل ربما الملايين، في حروب الولايات المتحدة الأمريكية العديدة عبر السنين. كما أنه لا يتوفر لنا الكثير من الأفلام مُتقنة الصُّنع التي تظهر لنا حقيقة المسؤولين في الدولة العبرية المسماة إسرائيل (وإسرائيل، عليه السلام، منها براء) بحيث تكون ثمة صورة ذهنية تربط بين أحد مسؤوليهم وكلمة الإرهاب الذي أتقنوه من قبل نشأة دولتهم.

بل على العكس تماماً، فإن ما اعتدنا رؤيته عبر الأفلام السينمائية المتعددة عن رؤساء الولايات المتحدة لم يكن سوى بطولاتهم الفريدة من نوعها، مثلما رأينا هاريسون فورد Harrison Ford في مقاومته لإرهاب العصابات الروسية وهو يؤدي دور الرئيس الأمريكي المفترض جيمس مارشال James Marshall، وذلك في فيلم طائرة الرئيس (بالإنجليزية: آير فورس وَن Air Force One) أو مقاومة الرئيس الأمريكي المفترض، والذي أدى دوره بيل بولمان Bill Pullman، الكائنات الفضائية التي جاءت تحتل كوكب الأرض بأسره في فيلم يوم الاستقلال (بالإنجليزية: إندبيندِنس ديي Independence Day)، عندما قاد بشجاعة استثنائية جيوش دول الأرض لمقاومة الغازي الفضائيّ المحتل.

فكنا في هذين الفيلمين، وغيرهما الكثير، نتأثر ببطولة الرئيس الأمريكي وكلماته العصماء عن الحرية والإباء والوقوف في وجه قوى الظلام. ولم يكن من بين هذه الصور ما يقول أبداً إن الرئيس الأمريكي، ومصالح النظام الذي يديره، هو في واقع الأمر من يمثل الإرهاب الحقيقي في العالم.

الفصل الرابع

جَدليّة التحيّز

الجدلية وأسبابها

بعدما تناولنا مفهوم التحيّز (في الفصل الأول) وبَحَثنا في نشأة وتطور السينما (في الفصل الثاني) ثم عرّجنا على طبيعة المونتاج السينمائي واستعرضنا أوجه الشبه بينه وبين عمليات العقل البشري (في الفصل الثالث)، فإن السؤال المنطقي التالي، والذي يعنينا من هذا الكتاب هو: ما الذي يجعل المونتاج تحديداً مناط التحيّز في العمل السينمائي؟

والإجابة على هذا السؤال لا تخلو من قدر معتبر من التركيب.

فنحن، بداية، لا نزعم أن التحيّز مقصور على مونتاج الصور فحسب.

فالمونتير (المختص بعملية المونتاج) في نهاية المطاف يتعامل مع المادة المصورة أو المسموعة المعطاة له من قبل فريق عمل متكامل. وبالتالي فإنه لا يخترع شيئاً من عنده، وإن كانت هناك بعض اللمسات التي يمكنه إضافتها على العمل النهائي. وإن كنّا في الوقت ذاته نعيد التأكيد على أن المونتير بتصفيفه لتلك الصور يُحيل المنتجَ النهائيّ إلى شيء آخر ذي معنى كليّ، وتركيبة خاصة، باستخدامه نفس المواد الخام التي أعطيت له.

والتحيّزات في هوليوود حاصلة في الأعمال السينمائية قبل وصولها إلى غرفة المونتاج، في غالب الأحايين. وهي تحيزات تتحملها بقية التخصصات في الفريق العامل فيما تنتجه لصالح الفيلم.

فهناك، على سبيل المثال لا الحصر، كيفية تركيب الإضاءة وإخراج الألـوان، أو اختيار زوايا الكاميرا وعدساتها المختلفة، أو طبيعة ديكور المشاهد وإكسسواراتها، أو مكياج الممثلين وتصفيفات شعرهم وأزيائهم، أو المؤثرات السمعية/البصرية التي تضاف إلى العمل، أو الموسيقى المصاحبة لكل مشهد، ناهيك طبعاً عن النصّ الأصلي المكتوب، وما يمكن أن يضاف إليه بسبب رؤية المخرج والشركة المنتجة للصورة النهائية للعمل. وسوف نأتي بعد هنيهة على بعض نماذج إيصال الرسائل عبر وسائل التصوير والموسيقا، وهي الوسائل التي يمكن أن تحوي داخلها الشيءَ الكثير من ذلك التحيّز.

> **رغم أن المونتاج هو أخطر أدوات التحيز السينمائي، فإن من المهم التعرف على الأدوات التقنية الأخرى والتي تمتلك قدراً معتبراً من القدرة على فرض تحيّزات بعينها على المشاهد.**

والتحيز الذي نشير إليه هنا ليس قاصراً على التحيزات المرافقة للمعلومة الذهنية الموجهة للمشاهد فحسب، بل تلك المرتبطة بالرسالة الشعورية التي يتلقاها ويبني على أساس منها مواقفه الشخصية تجاه موضوع الفيلم وشخصياته ورؤيته للحياة. إذ يُخطئ كثيرٌ من الناس، خاصة في الدول التي لم تبلغ فيها ثقافة السينما مبلغاً جاداً مثل دولنا العربية، حين يظنون أن تحيز هوليوود قاصر على الجزء المكتوب وحده. فمثلاً، تجد الكثير من النقد يوجه للأفلام التي تصف العربي/ المسلم بالإرهاب وتقول عنه صراحة إنه ينتمي إلى دين يَحُضّهُ على الكراهية والقتل، وأنه لا يمكنه التعايش مع أتباع الديانات الأخرى. على الرغم من أن هناك الكثير من التحيزات

التي يتم إرسالها عبر وسائط أخرى داخل العمل السينمائي، لا يُلتفت لها رغم أهميتها البالغة.

وذلك النوع الواضح والمباشر من التحيز، وإن كان خطيراً، فإنه في تقديري لا يبلغ خطورة التحيز الذي يصل إلى المشاهد عن طريق الرسائل الشعورية التي تصل المشاهد الغربي وتخاطب نموذجه المعرفي المعادي أصلاً للإنسان العربي والمسلم. وخطر تلك الرسائل الشعورية، كما أزعم، يكمن في كونه غير محسوس ويتسلل إلى العقل الباطن لدى المشاهد دون أن يمر على مصفاة عقلية أو منطقية قائمة على الحقائق أو الوقائع أو الأرقام. ولذلك فإنها تمهِّد أرضية خصبة لاتهام العربي/المسلم لاحقاً بأيّ نقيصة، كون بذرتها نمت في أرض ذهنية قابلة لتصديق تلك الاتهامات دون الحاجة إلى إثباتها. وهي بذلك تضرب على وتر الجهل الشديد لدى المشاهد الغربي لواقع الفرد أو المجتمع العربي/المسلم. والناس أعداءٌ لما جَهِلوا، كما قال الإمام عليّ بن أبي طالب، رضي الله عنه.

⊛ ⊛ ⊛

ولعل من المفيد في هذا السياق إثبات بعض معالم التحيز الحاصلة في بقية أقسام العمل السينمائي الواردة آنفاً، وذلك قبل الخوض في جدلية التحيز في المونتاج السينمائي.

عندما بدأت دراسة السينما في أكاديمية لندن للأفلام London Film Academy، سعيتُ للتخصص في الكتابة والإخراج بالدرجة الأولى. وكانت الدروس الأولى في الجانب الإخراجي متعلقة بتفاصيل عن طبيعة الرسالة والإحساس الذي يريد المخرج إيصاله إلى المشاهد. وقد حصلت لنا في ذلك الفصل الدراسيّ فرصة لقاء أحد كبار المتخصصين في العمل السينمائي في بريطانيا، وهو السيد مأمون حسن Mamoun Hassan (بريطاني مسلم

من أصل عربي) الذي حاضرنا لمدة يوم كامل (هو أحد أروع أيام الدراسة بالنسبة لي) عن تفاصيل دقيقة في عملين من أهم الأعمال السينمائية العالمية. الأول كان فيلم مقاتلو الساموراي السبعة (بالإنجليزية: سيفين ساموراي Seven Samurai) للسينمائي الياباني أكيرا كيروساوا Akira Kurosawa، والعمل الثاني هو عالم آبو (بالإنجليزية: ذا وُرلد أوف آبو The World of Apu) وهو الجزء الثالث من ثلاثية أفلام آبو (بالإنجليزية: آبو تريلوجي Apu Trilogy) للسينمائي البنغالي ساتياجيت راي Satyajit Ray.

كان اندهاشنا، نحن الطلبة، شديداً لمقدار التحضير الاستثنائي لكل لقطة من لقطات الفيلمين اللذين شاهدناهما في الأسبوع السابق للمحاضرة دون أن نلحظ شيئاً استثنائياً من الإبداع فيهما (وما ذلك إلا لحداثة عهدنا بثقافة العمل السينمائي من جهة، وتأثّرنا الشديد – والمَرَضيّ ربّما – بالرؤية الهوليوودية للإنتاج السينمائي). بل إننا أنفقنا قرابة ثلث الساعة في التعرف على تحضير كيروساوا لكيفية عرض عناوين المقدمة، مثل عنوان الفيلم وأسماء الممثلين والطاقم الرئيسي العامل فيه (بالإنجليزية: تايتلز Titles). أو ما تعرف في المصطلح العربي الدارج سينمائياً بـ(التتر)، وهو لفظ يُطلق على عناوين المقدمة أو على عناوين النهاية التي تستعرض أسماء الممثلين وطاقم العمل. فكان مما قاله مثلاً، إن كيروساوا تعمّد كتابة الأسماء بأشكال مائلة، على عكس طريقة الكتابة اليابانية التي تكتب على شكل طوليّ صارم. وقد فعل ذلك لأنه أراد منذ البداية إدخال المشاهد في جو العمل الحربي الذي سيشاهده في الفيلم، وذلك بمقاربة أسلوب الكتابة لحركة السيوف والحِراب التي ستستخدم في الفيلم كثيراً.

سألت الأستاذ مأمون حينها عن سبب الحاجة للتركيز على معرفة الجوّ الشعوريّ الخاص بكل لقطة والرسالة المراد توصيلها من طرف المخرج. إذ إنّ معنى ذلك أن يقوم

المخرج بتخيّل كافة مشاهد الفيلم لقطة لقطة، وحركة حركة، وزاوية زاوية، حتى يتمكن من تحديد تلك المطلوبات بالشكل التفصيليّ المطلوب قبل بدء التصوير. وهذا يعني الكثير من الوقت والجهد الذهني والبدني لصُنّاع الأفلام.

إجابته تلخصت في أن فريق العمل المشارك في إنجاز الفيلم لن يستطيع إنجاز عمله بالشكل المطلوب ما لم يتعرف على تلك الغاية التي يريدها المخرج.

وبرّر ذلك بقوله إن كل عنصر من عناصر المشهد الذي يتم تصويره سيعمل على إيصال تلك الرسالة وذلك الإحساس. فكيفية إنارة المشهد، ونوعية عدسات الكاميرا، والزوايات المختارة لها، وطبيعة حركتها، وقِطعُ الديكور التي سيتم تركيبها، والإكسسوارات المستخدمة في المشهد، وملابس الممثلين ومكياجهم وتصفيفة شعر كلّ واحدٍ منهم، ناهيك طبعاً عن كيفية أدائهم لأدوارهم، إضافة إلى الموسيقى التي سيتم استخدامها والغرافيك والمؤثرات السمعية والبصرية التي سيتم تركيبها لاحقاً، كل تلك الجهود إنما تتظافر معاً لأجل إيصال تلك الرسالة وذلك الإحساس الذي يريده المخرج من ذلك المشهد.

مأمون، الذي عمل في مطلع تجربته السينمائية الثرّة في مونتاج الأفلام، أشار حينها إلى أن الوقت المتاح للمخرج حتى يقول كلّ ما لديه محدود جداً، فهو مرتبط بمدة الفيلم التي لا تتجاوز الساعتين في المعدل العام. ولذلك، فإنه بحاجة إلى أن يُوَحِّدَ جهود طاقم العمل بحيث يتمكن من إيصال رسالته بأقصى قدر من التركيز في تلك المدة اليسيرة المتاحة له.

ولذلك، والكلام ما يزال له، فإن تحضير المخرج للمشاهد قبل تصويرها يُعَدّ الجزءَ الأهم من عملية إنتاج أي فيلم. إذ إن تلك الاختيارات التي يحددها أثناء التحضير هي ما سيتم تنفيذه عندما يبدأ التصوير. وأشار في معرض كلامه إلى أن المخرج الأمريكي المعروف

ستيفين سبيلبيرغ Steven Spielberg عندما ينتهي من استعراض رسومات رواية القصة (بالإنجليزية: ستوري بوردز Storyboards) فإنه يعلن لفريق العمل أن ما يزيد عن الثمانين في المئة 80% من الفيلم قد تمّ إنجازه بالفعل. وذلك رغم أن تلك العملية تأتي قبل أن يبدأ تصوير أي مشهد من الفيلم. وما ذلك إلا لأن سبيلبيرغ، مثل أيّ مخرج مُتمَكّن من صَنعته، يعلم أن عملية التصوير إنما هي تنفيذ لما تمّ التخطيط له مسبقاً، مع بعض الرُّتوش التي قد يضيفها أثناء التصوير هنا وهنالك.

وبهذا، فإن حركات وتعابير وجوه الممثلين، وحركة الكاميرا وتركيز زواياها على أشياء محددة في المساحة المحيطة بالممثلين، والإكسسوارات التي يستخدمونها، والأشياء التي يبصرونها، تحولت من مجرد أداة مساعدة في الفهم إلى ركيزة أساسية في إيصال رسالة العمل السينمائي. وهي بالمناسبة سلاح يمكن للمخرج استخدامه لإيصال الرسالة المطلوبة، أو – إذا كانت تلك رغبة المخرج – وسيلة لتشتيت ذهن المشاهد وتوجيه أفكاره في اتجاه آخر إلى حين أن تتكشف الصورة النهائية والخاتمة المعينة للفيلم.

وهذا الأمر يحتاج إلى شيء من التفصيل لندرك شيئاً من أبعاده.

نماذج لاستخدام بعض الأدوات السينمائية

حتى تتضح الصورة التي نريد استجلاءها بخصوص التحيز الممكن جراء استخدام أدوات العمل السينمائي، دعونا نستعرض بعض الأمثلة التي تبين لنا كيفية توظيف تلك الأدوات في إرسال المطلوبات الشعورية أو الإيحاءات الذهنية للجمهور.

قد يأتي المُشاهد على بعض المشاهد السينمائية التي يقلّ فيها الحوار المنطوق أو تخلو منه تماماً، لكنها مكتظة بالمعلومات والرسائل التي يمكن للمشاهد إدراكها من خلال أسلوب التمثيل أو حركة الكاميرا مثلاً. وهذه الرسائل قد تصل مباشرة إلى العقل الواعي أو عبر إحساس يتسرب إلى الجزء غير الواعي من العقل.

بعض الأمثلة ستجدينا في فهم ما نرمي إليه من هذا الكلام.

في فيلم عصابة أوشن الأحد عشر (بالإنجليزية: أوشنز إيلفن Ocean's Eleven) تظهر تِس Tess والتي أدت دورها جوليا روبرتس Julia Roberts وقد تأثرت بما قام به زوجها السابق داني أوشن Danny Ocean بعد إتمامه عملية السرقة الكبرى من خزينة كازينو صاحب مجموعة فنادق وكازينوهات في لاس فيغاس، وهي شخصية عشيقها الحالي تيري بينيدكت Terry Benedict. إذ تبين لها أن استرجاع الأموال المسروقة يمثل أولوية لبينيدكت، والذي قام بدوره آندي غارسيا Andy Garcia، حيث أبدى استعداده بأن يتخلى عنها لصالح أوشن، الذي قام بدوره جورج كلوني George Clooney، شريطة أن يتعهد أوشن بمساعدة بينيديكت للعثور على العصابة التي استولت على خزينة كازينو مجموعة الفنادق التي يملكها. وعندها قررت أن تهجر بينيدكت تاركة الفندق. المشهد الذي صوره المخرج ستيفن سودربيرغ Stephen Soderbergh لتِس وهي تسير مغادرة صالة الكازينو كان حافلاً بما تشعر به وتفكر

فيه أثناء سيرها نحو الباب بعدما جرى معها في تلك الليلة الحافلة. ورغم أن تِس لم تقل شيئاً البتة في ذلك المشهد، فإن ما يصل إلى المشاهد يمكن أن يُلخص بالتالي:

"إن تيري بينيدكت ثريّ لا يرتبط إلا بمصلحته، وبما أنني بتّ في نهاية المطاف عقبة أمام استرجاعه لنقوده فإن ما فعله للتضحية بي في سبيل تلك الغاية يعني ببساطة أنه لم يكن يحبني أصلاً. وعليه، فإنني يقيناً اتخذت القرار المناسب بهجره الآن. ولكن ثمة أمراً آخر جدير بالتأمل. فزوجي السابق، داني أوشن، قام بجهد استثنائي أثناء عملية السرقة ليثبت أنه لا يزال باق على حبه لي. وهذا هو ما جعله يقوم بتصوير حواره مع بينيدكت ومفاوضته إياه على أن يتركني في مقابل أن يعمل داني على أن يسترجع لبينيدكت نقوده التي سُرقت. وبالتالي، فرغم أن داني لص، إلا أنه على الأقل ليس بكاذب. وهو يقيناً يحبني، وعليّ ألا أفرط فيه حتى وإن كان في طريقه إلى السجن مرة أخرى. لذلك ينبغي أن ألحق به قبل أن تنقله الشرطة إلى السجن، إذ لا وقت لديّ أضيعه أكثر".

كل هذه الخواطر يمكن للمشاهد أن يبصرها خلال الخمس والعشرين ثانية التي استغرقها ذلك المشهد، عندما بدأته تِس بالمشي لتتوقف بعده ثم تعاود المشي مجدداً وتلته بالهرولة للقاء زوجها السابق، ووجهها طافح بتلك المشاعر والإفكار. فلم يحتج المخرج لإيصال هذه الرسالة الشعورية سوى متابعة حركة تِس وتسجيل تعابير وجهها ولغة جسدها، بحيث أغنته عن أي حوار داخلي مسموع. ولو أننا حولنا النصّ المكتوب أعلاه إلى حوار داخلي لاستغرق قرابة الدقيقة بأكملها. ولكن تصويره بالطريقة التي تمت بها أوصل الرسالة في وقت أقل وببراعة أكثر. وقد تمكنت جوليا روبرتس من أدائه بأفضل ما يمكن بحيث أوصلت كل هذه المشاعر والتأملات حول ما يجري معها بأدائها التمثيلي وحسب.

كما أن بالإمكان إيصال الرسالة المطلوبة عبر حركات الكاميرا.

أحد الأمثلة التي يمكن ضربها بهذا الخصوص مشهدٌ في في فيلم حرارة (بالإنجليزية: هِيت Heat) للكاتب والمخرج الأمريكي مايكل مان Michael Mann. في الفيلم يقوم روبرت دينيرو Robert Di Nero بدور زعيم عصابة سرقة محترفة ومحدودة العدد يُدعى نيل ماكاولي Neil McCauley. وفي أحد مشاهد الفيلم نراه يجلس في مطعم على أحد مقاعد الطاولة الأمامية المواجهة للندلة حيث تقدم المشروبات (بالإنجليزية: ذا بار The Bar) فيما يقرأ كتاباً يحوي معلومات تفيده في مهمة السرقة المقبلة التي يخطط لها. ونلاحظ بعد جلوسه على المقعد أنه جلس على بعد مقعد واحد من شابة حسناء اسمها إيدي Eady، رآها المشاهد في المشهد السابق في الفيلم عندما كان دينيرو يتصفح الكتاب في المكتبة. الفتاة التي أدت دورها آيمي برينمان Amy Brenneman استثمرت طلبه إياها بإيصال قارورة القشدة له، بأن تطفلت على ما يقرأه، ومن ثم سألته عن طبيعة عمله. ولأن حِسّه الأمني عالٍ جداً فإنه توجس من تلك الأسئلة من امراة لا يعرفها، فأجابها بسؤال حازم عن سبب اهتمامها بما يقرأ أو يعمل. ردّ فعل الفتاة كان الانسحاب والاعتذار عن فعلتها، مشيرة إلى أنها تعمل في المكتبة التي اشترى منها الكتاب، وأنها لاحظته هناك كثيراً فأحبت التعرف عليه لا أكثر. نِيّل أدرك براءة الطلب وصاحبته وأيقن أن الأمر لا يتعدى كونه رغبة في التعرف الشخصي، فاعتذر إليها مؤكداً أنه لم يقصد الإساءة لها. ثم مد لها يده لمصافحتها وبدأ حوارا ودياً معها حول طبيعة عملها ومكان إقامتها. وبعد لحظة نقل كوبه وانتقل هو نفسه للجلوس في المقعد المجاور لها تماماً إلى أن اطمئن ناحيتها وارتاحت هي تجاهه. وكانت هذه الحادثة هي بداية علاقتهما معاً في الفيلم.

المخرج مايكل مان اختار تصوير المشهد من زاوية خلفية للاثنين في بداية المشهد.

ورؤية الاثنين من زاوية ظهريهما يعطي انطباعاً شعورياً للمشاهد – دون أن يعي ذلك في الغالب – أن الحوار الدائر بين الشخصيتين في المشهد هو حوار بين غرباء ليس بينهم أدنى علاقة. ولكن التحوّل الذي شهدته علاقتهما عندما اعتذر نيل لإيدي جعل الحوار الدائر بينهما أكثر ودية، مما يستدعي انطباعاً مخالفاً تماماً لذلك الذي تسجله الكاميرا من الخلف. ولذلك فإن الكاميرا بدأت في الحركة الانسيابية من خلف الممثلين أثناء تحوّل رد فعل نيل تجاه إيدي، وما أن وصلت إلى الجزء الأمامي من الشخصيتين حتى وجدنا يد نيل ممتدة لمصافحة إيدي تأكيداً لاعتذاره. ومن تلك النقطة تحديداً بدأت العلاقة في أخذ منحى أكثر حميمية عما كان عليه خلال الثواني السابقة. ورغم أن الكاميرا سجلت لقطة أو اثنتين للمشهد من الخلف بعد ذلك، إلا أن المشاهد عندها كان قد تقبّل ما آلت إليه الأوضاع بعدما بدأ الحوار مجدداً من زاوية أمامية يستقبل فيها المشاهد الشخصيتين من خلالها وجهيهما. وبهذا، وصلته الرسالة الشعورية المطلوبة والتي تؤكد أن العلاقة بين الاثنين أخذت منحى آخر دافئاً، مغايراً لما كانت عليه من شعور أقرب إلى العدائي في بداية المشهد.

ونلاحظ من هذا المثال أن حركة الكاميراً وحدها (التحول من الخلف إلى الأمام) كانت كفيلة بنقل التحول الذي طرأ على ذلك الإحساس بين الشخصيتين لنا، حتى لو لم نسمع، أو نفهم بالضرورة، الحوار الدائر بين الاثنين.

❂ ❂ ❂

هناك مثال آخر على ما يمكن إيصاله عبر حركة الكاميرا، وهو يشمل روبرت دينيرو مجدداً، ولكن في فيلم رفقاء جيدون (بالإنجليزية الأمريكية: غود فيلاس GoodFellas) هذه المرة ومع راي ليوتا Ray Liotta. فعلى مقربة من نهاية الفيلم، وفي آخر مشهد تجتمع فيه هاتان الشخصيتان منفردتان معاً، يروي لنا هنري هيل Henry Hill، الذي أدى دوره راي

ليوتا، ما يجري معه أثناء الفيلم، مع زميل الأمس القريب جيمي كونواي Jimmy Conway الملقب بـ(المحترم The Gent)، والذي أدى دوره روبرت دينيرو. هينري كان متيقناً من أن جيمي أراد لقاءه لأجل التأكد من أنه لن يخونه مع مكتب التحقيقات الفيدرالية بعدما اكتشفوا بعض الأدلة وحصلوا على أحد الشهود الذين يدينونهما بارتكاب جرائم قتل وسرقة معاً، طيلة الأعوام الماضية. وما أن يتمّ ذلك لجيمي حتى يطلب من هينري الذهاب مع أحد معارفه لقتل ذلك الشاهد المختبئ في ولاية فلوريدا، والذي يعتمد مكتب التحقيقات الفيدرالية (إف بي آي F B I) على شهادته في القضية. وحيث إن هذه هي المرة الأولى التي يطلب جيمي من هنري تنفيذ عملية قتل، فإن هذا الأخير كان متيقنا من أنه ما أن يُنفذ تلك العملية حتى يتحول هو نفسه إلى جثة هامدة على يد الشخص الذي سيرسله جيمي معه لمساعدته فيها، لضمان أن يتخلص منه نهائياً.

الغرض من المشهد، إضافة إلى ما رويناه توّاً، هو إيصال رسالة التحوّل التام الذي حصل الآن بين شخصيتين كانتا متلازمتين في الفيلم بحكم ميثاق العصابة الثلاثية التي كانا يشكلانها مع تومي ديفيتو Tommy DiVito، والذي أدى دوره جو بيشي Joe Pesci، طيلة ثلاثة عقود من الزمن. وهذا التحول لم يكن مجرد نكران فحسب، بل خيانة كاملة. إذ إن بقاء أحدهما حياً أو على الأقل حراً يعتمد اعتماداً كاملاً على القضاء على الآخر أو على الأقل سجنه مدى الحياة. ولذلك فإن الرسالة المطلوبة لا بد أن تحوي كل تلك المعاني دون أن يتم التعبير عنها من خلال النص.

ما لجأ إليه مخرج الفيلم، مارتن سكورسيزي Martin Scorsese، هو أن جمع حركتين من حركات الكاميرا في وقت واحد لتصوير نفس اللقطة. فما أن جلس الاثنان على طاولة المطعم المطل على الشارع حتى بدأت الكاميرا بالعودة إلى الخلف (بالإنجليزية: تراك باك

Track Back) فيما كانت تقوم وبشكل متزامن مع تلك الحركة البطيئة نسبياً بعملية تقريب الصورة من خلال العدسة إلى الأمام (بالإنجليزية: زووم إن Zoom In). هذه الحركة جعلت المشهد في حالة حراك رغم الثبات النسبي الذي كان فيه. فحركة الممثلين كانت محدودة، كما أن الحركة في الشارع الذي يطل عليه المطعم لم تكن كبيرة. ولكن دمج حركتي الكاميرا معاً جعل الصورة تبدو وكأن هذين الشخصين يمران بتغيير غريب في البيئة التي تحيط بهما، وهو تغير شبيه التحول الحاصل حينها في علاقتهما الشخصية. ذلك أن عملية الدمج جعلتهما يبدوان في نفس الحجم تقريباً طيلة مدة اللقطة بينما كانت معالم الشارع البادي من خلال زجاج المطعم تتغير في حجمها والمسافة الفاصلة بينها وبين الشخصين الجالسين في المطعم وذلك بسبب اقتراب غير منطقي للمشهد الخلفي إلى واجهة اللقطة، بحيث بدا وكأنه يكبر بطريقة غير طبيعية أبداً، وغير مريحة قطعاً.

نتيجة هذا التغير غير الطبيعي في تكوين اللقطة المتحركة/الثابتة، هو أن ينتاب المشاهد شعورٌ غريبٌ أقرب ما يكون إلى الرغبة في التقيؤ. وسبب ذلك، كما كان هنري يبيّن لنا في بداية المشهد، أن الخيانة عندما يحين موعدها بين أفراد تلك العصابات فإنها لا تأتي مصحوبة بالشتائم والمشادات الكلامية كما هو الحال في الأفلام السينمائية. بل على العكس من ذلك تماماً، فإن ذلك كله يحصل مع ابتسامة تقليدية من أصدقاء مقربين، عندما يظهرون لك في أضعف حالاتك بينما أنت في أمس الحاجة للمساعدة. وهنا مربط الفرس بالنسبة لنا، إذ إن العلاقة بين الشخصيتين من الناحية الشكلية تبدو طبيعية جداً بالنسبة للمشاهد. ولكن التغير الشديد في الجو العام المحيط بهما يجعل هذا الشعور مزرياً بطريقة لا يدرك كنهها تحديداً ولكنه يقيناً حاضرٌ بقوة، بسبب الدور الجديد الذي تمارسه كلتا الشخصيتين في العلاقة مع الآخر. والاستخدام المزدوج لحركتي الكاميرا هو ما أمكن

سكورسيزي من إيصال ذلك الإيحاء النفسي بقوة للمشاهد.

❀ ❀ ❀

ومن جملة حركات الكاميرا الممكن توظيفها لإيصال رسالة شعورية ما أو إعطاء إيحاء ذهني معين هو قلب الكاميرا رأساً على عقب، بحيث تبدو الصورة المقلوبة طبيعية أو قريبة إلى الطبيعية للمشاهد.

هذه الحركة النادرة الاستخدام سينمائياً استخدمها المخرج كريستوفر نولان Christopher Nolan في فيلم الفارس الغامض (بالإنجليزية: ذا دارك نايت The Dark Knight). أما المشهد الذي استخدمها فيه، فيحتاج إلى بيان.

المعروف أن صراعاً دائماً في أفلام الرجل الوطواط (بالإنجليزية: باتمان Batman) يدور بينه وبين شخصية المَزّاح أو المُنكّت (بالإنجليزية: ذا جوكَر The Joker)، حيث يمثلان الصراع الأبدي بين الخير الذي يمثله الرجل الوطواط وبين الشرّ الذي يُمثله المزّاح. في الفيلم يقوم المَزّاح، الذي أدى دوره هيث ليدجير Heath Ledger، بإرهاب مدينة غوثام Gotham عبر سلسلة من التفجيرات الواسعة النطاق، لدرجة أنه يضطر الناس للهروب، وإلا فإنهم سيكونون ضمن لعبته القاتلة عندما ينتصف ليل ذلك اليوم. وحيث أكد لهم أن الخروج من المدينة عبر الجسور أو خلال الأنفاق سيكون مغامرة أكيدة، فإنه لم يترك لهم خياراً سوى بركوب عبارتين بحريتين كبيرتين. وهذا الخيار جعل المسؤولين في المدينة يقررون تخصيص إحدى العبارتين لمجرمي المدينة السجناء من القتلة واللصوص مع الجنود المرافقين لهم، خشية أن يستخدمهم المَزّاح في خطته. وبذلك فقد شحنوا العبارة الأخرى بفريق من أهل المدينة الآخرين.

ما إن تبدأ رحلتهم تلك قبيل الثانية عشرة ليلاً، حتى يُعلم المَزّاح كل مجموعة منهما عبر مكبرات الصوت أن كلتا العبارتين تحويان قدراً هائلاً من المتفجرات الممكن تفجيرهما عن طريق جهاز تحكم عن بعد. وأن جهاز التحكم الموجود في كل عبارة يمكنه تفجير البراميل المليئة بالسائل المتفجر الموجودة في العبارة الأخرى. وفي حال لم يقم أيّ من الفريقين بتفجير الآخر قبل منتصف الليل فإنه سيقوم بتفجير كلتا العبارتين بمن فيهما. وهو يترك لكل مجموعة خيار أن يكونوا السابقين بالنجاة وذلك باختيارهم إبادة نظرائهم في العبارة الأخرى.

وحالما يعرف الرجل الوطواط، الذي أدى دوره كريستيان بايل Christian Bale، بمكان المَزّاح في عمارة قيد البناء، فإنه يطير إليه حتى يعيقه عن تنفيذ خطته. يدور بينهما عراك بالأيدي يتفوق فيه المَزّاح على الرجل الوطواط، ويخبره بما يجري في العبارتين. وهنا يؤكد المَزّاح أن ما وصفه بتجربته الاجتماعية بخصوص الشر الأصيل في النفس الإنسانية سيثبت قبيل الثانية عشرة ليلاً، وأن الناس جميعهم يستحيلون أشراراً عندما تكون خياراتهم محدودة.

لولا أن ما جرى في العبارتين هو أن أهل المدينة رغم تصويتهم بالموافقة على تفجير عبارة السجناء، فإنهم عندما تنبهوا أنهم لا يزالون على قيد الحياة، فإن معنى ذلك أن المجرمين اختاروا عدم تفجير عبارتهم. ولذلك فإنهم اختاروا في المقابل ألا يبسطوا أيدهم بالسوء لأولئك السجناء. أما ما جرى في عبارة السجناء فهو أن كبير المجرمين استحوذ على جهاز التحكم من مدير السجن وألقاه خارجاً حتى لا يكون لدى أحدٍ منهم خيار تفجير النازحين من أهل المدينة. وبذلك فشلت تجربة المَزّاح في دفع أحد الفريقين لارتكاب جريمة إبادة جماعية بحق الآخرين.

وما أن ينتصف الليل دون أن تفجر أيّ من العبارتين الأخرى حتى تؤول المعركة بين الرجل الوطواط والمَزّاح في نهايتها إلى إلقاء الرجل الوطواط بالمزاح من أحد الطوابق العلوية، بيد أنه يتمكن من اللحاق به عبر حبل يمسكه قبل سقوطه على الأرض. وحينما يجره إلى الطابق العلوي، يدور حوار بينهما حول ما يجري.

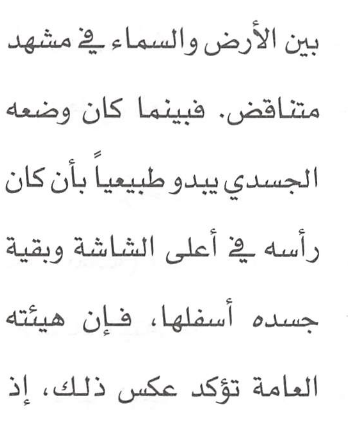
المزّاح يرى في الأمر تلك الحتمية الحاصلة عندما تلتقي قوة لا يمكن إيقافها (وهو يعني نفسه) بمادة غير قابلة للحركة (وهو الرجل الوطواط) حيث إن الأخير غير قابلٍ للإفساد البتة. فالمَزّاح يرى في إنقاذ الرجل الوطواط له هو أنه مرتبط بحسٍّ عالٍ من الصواب الموجود في غير موضعه، كون الرجل الوطواط يعلم أنه ينقذ مجرماً. وفي المقابل فإنه المَزّاح لم يكن ليقتل الرجل الوطواط لكونه يضيف الكثير من المتعة على ما يقوم به المَزّاح من أعمال. وبالتالي فإن قدريهما لا بدّ أن يكون ممارستهما لما يعملان أبداً. بل إنه يرى من المفيد أن يعملا ذلك الشيء من خلال شراكة عمليّة في الشرّ.

بينما يرى الرجل الوطواط فيما حصل أن المدينة أثبت من خلال هذه الحادثة قدرتها على الإيمان بالخير المتأصل في نفوس الآخرين، ولذلك فإن أحداً من الفريقين لم يقم بما يهدف إليه المزاح بسبب نقائه الداخلي مهما تضاءل في لحظات ضعف من حياة الإنسان.

المنطق الأعوج الذي عبّر عنه المزاح كان لا بد له من أداة بصرية شبيه به توصله إلى الجمهور. وحيث إن جسد المَزّاح في اللقطة كان مقلوباً بسبب كونه مربوطاً بحبل الرجل الوطواط من قدمه، فإن ما قام به المخرج كريستوفر نولان هو أنه بدأ تدريجياً في تحريك الكاميرا بالتفافها رأساً على عقب أثناء حديث المَزّاح. وما هي إلا ثوان معدودة حتى أصبحنا







نشاهد المَـزّاح يعرض لنا أفكاره المعوجة بينما هو معلق بين الأرض والسماء في مشهد متناقض. فبينما كان وضعه الجسدي يبدو طبيعياً بأن كان رأسه في أعلى الشاشة وبقية جسده أسفلها، فإن هيئته العامة تؤكد عكس ذلك، إذ كان شعره يتطاير إلى الأعلى (أو بالأحرى الأسفل، لأنه في الحقيقة يتحدث مقلوباً) وكذلك ملابسه. ورغم أن الشخصيتين ظهرتا طبيعيتين من حيث الشكل المنطقي في الشاشة، فإن واحدة منهما فحسب هي التي كانت تُعبّر عن الحق، فيما لم تكن الأخرى تعمل سوى على تزيين الباطل، بأن تظهره لنا بشكل يبدو لنا طبيعياً بشكل مخادع، لا أكثر.

❂ ❂ ❂

كذلك فإن حركة الكاميراً المصحوبة ببعض المؤثرات السمعية تكفي لإيصال الرسالة المطلوبة دون الحاجة للكثير من تصوير التفاصيل.

مثال ذلك يظهر لنا في فيلم طفلة المليون دولار (بالإنجليزية: مليون دولار بايبي Million Dollar Baby)، والذي أخرجه ومثّل فيه، مع بطلة الفيلم هيلاري سوانك Hillary

Swank، الأمريكي المخضرم كلينت إيستوود Clint Eastwood.

في الفيلم، نتعرف على ماغي فيتزجيرالد Maggie Fitzgerald، التي أدت دورها هيلاري سوانك، وترغب أن تكون بطلة ملاكمة، فيما تسعى لأن يقوم بتدريبها المدرب المعروف فرانكي دَن Frankie Dunn، والذي أدى دوره إيستوود. وبعد عملية طويلة من الشدّ والجذب يوافق فرانكي على تدريبها، وتثبت هي في المقابل براعة قلّ نظيرها في إتقان اللعبة. دليل ذلك يتجلى في مبارياتها التي لا تنتهي الجولة الأولى فيها حتى تطيح ماغي بمنافستها بالضربة القاضية، وهو ما كان يزعج مدربها الذي كان يريدها أن تعتاد المساجلات الطويلة حتى يضمن طول نفسها وقدرتها على تحمّل المواجهات الصعبة التي تنتظرها عندما تلتقي بطلات اللعبة وتنافس على بعض ألقابها.

في إحدى تلك المباريات نبصر إنزعاج فرانكي من سرعة ماغي عندما تنتهي المباراة بعد بضع ثوان من بدايتها وبالضربة القاضية. إذ إنها حالما تعود إلى مقعدها في الزاوية الخاصة بها، ينظر فرانكي إلى ساعة معصمه مستاءً من تلك السرعة الاستثنائية للاعبته في إجهازها على منافستها، فيما كانت هي تشير بيديها إلى أنها لا تملك حيلة تجاه ذلك الأمر بسبب قوتها وبراعتها الفائقة في تسديد اللكمات الخاطفة.

وحتى ينقل لنا إيستوود هذا المشهد باختصار مفيد، اكتفى بتوجيه الكاميرا إلى الركن الخاص بماغي في الحلبة. وحالما يدق جرس بداية المباراة، تتحرك ماغي إلى عمق الحلبة من على الجانب الأيسر من الشاشة فيما الكاميرا تبتعد عن ركنها بالعودة إلى الخلف Track Back حيث يظهر لنا فيه فرانكي وهو يسحب المقعد إلى خارج الحبال. بيد أننا لا نلبث طويلاً حتى نسمع صوت لكمتين خاطفتين وأخرى قاضية يدقّ بعدها الجرس مجدداً لتعود

ماغي إلى ركنها بينما يُعيد لها فرانكي مقعدها مجدداً. وأثناء عودتها تلك تعود الكاميرا إلى الأمام (بالإنجليزية: تراك إن Track In) إذ لم يعد لنا حاجة لمشاهدة أكثر مما يجري في ركن البطلة ومدربها المنزعج.

وهنا، فإن المشاهد لم يكن بحاجة إلى معرفة أي تفاصيل عن الملاكمة الأخرى أو ما جرى بالضبط لإسقاطها بالضربة القاضية بتلك السرعة. فالرسالة المطلوب توصيلها كانت التأكيد على السرعة الاستثنائية لماغي من جهة، وعدم ارتياح مدربها لتلك السرعة في القضاء على الخصوم من جهة أخرى، وهذا بالضبط ما أوصلته لنا تلك اللقطة خلال أقل من خمس عشرة ثانية باختصار مفيد!

❀ ❀ ❀

ومثلما أن حركة الكاميرا يمكنها إيصال رسائل معينة دون الاعتماد على الحوار المنطوق، كذلك، فإن حجم اللقطة ومقدار بعدها قادران على توجيه رسائل غير منطوقة أيضاً.

يمكننا هنا أن نضرب مثلاً من أحد مشاهد فيلم تعرفوا على جو بلاك (بالإنجليزية: مِيت جُو بْلاك Meet Joe Black) للمخرج مارتن برست Martin Brest. ففي أحد مشاهد الفيلم تقف البطلة سوزان Suzan والتي أدت دورها كلير فورلاني Clair Forlani أمام خطيبها دْرو Drew والذي أدى دوره جيك ويبر Jake Weber، في حوار متوتر يعكس ما وصلت إليه علاقتهما بعد دخول جو بلاك، والذي أدى دوره براد بيت Brad Pitt، لحياتهما.

الحوار يبدأ قبيل مغادرة درو منزل والد سوزان وهو يرى أنها بدأت في الميل نحو جو بلاك الذي طرأ على حياة والدها الثريّ ويليام باريش William Parrish، والذي أدى دوره

أنتوني هوبكنز Anthony Hopkins، وحياتها هي أيضاً، فجأة. سوزان دافعت عن نفسها بأن هذا الكلام غير صحيح، مع إدراكها بأن ما يعتمل في نفسها نحو جو بلاك مربكٌ بما فيه الكفاية لتعيد النظر في طبيعة علاقتها مع خطيبها درو، وهي ترى أن ما يجمعها بخطيبها حالياً ليس هو الحب بالمعنى الي تتخيله أو حتى تتمناه. إلا أن الفيلم لاحقاً يبين لنا أن هذا المشهد كان هو بداية النهاية في علاقة الاثنين، حيث ينفصلان لاحقاً.

وحتى يتمكن المخرج من إيصال تلك الرسالة الشعورية عن طريق الصورة بقدر ما فعل عن طريق الحوار المنطوق، فإنه اعتمد على بيان الخلاف الدائر بين الاثنين بتصوير تكوينين مختلفين لكلتا اللقطتين التين نبصر من خلالهما كلا من الشخصيتين. ومجدداً، لم يكتف المخرج بالاعتماد على الحوار الدائر بين الشخصيتين فحسب لإيصال الرسالة المطلوبة، إنما أكد تلك الرسالة عن طريق الصورة باختيارين مختلفين لحجم كل لقطة وعدسة خاصة لتصوير كلتا الزاوتين اللتين تجمعان الشخصيتين.

فحجم اللقطة التي صورت سوزان من وجهة نظر خطيبها كانت تظهرها وكأنها بعيدة عنه رغم أن ما يفصلها بضعة أقدام معدودة. وعلى الأرجح أن المخرج استخدم عدسة خاصة بحيث جعل سوزان تظهر صغيرة في اللقطة، وكأنها تتضاءل عما هي عليه في الحقيقة، بحيث تصل الرسالة للمشاهد بأن سوزان بدأت في الابتعاد، وربّما التلاشي، من حياة خطيبها، وهذه الصورة هي ما يراها درو أمامه.

أما اللقطة التي صورت خطيب سوزان من وجهة نظرها، فقد مالت إلى زاوية أكثر حدة مبتعدة عن جسدها بحيث ظهر درو في اللقطة دون أن يكون هناك أدنى علاقة جسدية (من ناحية التكوين البصري طبعاً) بينه وبين سوزان، وذلك على عكس اللقطة السابقة التي

تم تصويرها من فوق كتف درو. ورغم أن موقع درو وحجمه في اللقطة كانا طبيعيين نظراً لأن المسافة الفاصلة بينهما قصيرة، إلا أن ذلك التغيير في زاوية الكاميرا يوحي للمشاهد اختيار سوزان، غير المقصود أو المحسوس، بالابتعاد عنه وعدم ارتباطها به، وبالتالي شعورها بانسحابه مبتعداً عنها. وبذلك يكون الإيحاء البصري قد عزز من الرسالة الضمنية للحوار الدائر بين الشخصيتين، دون أن يتم بشكل فجٍّ أو مباشر.

كل ما سلف كان مجرد نماذج مما يمكن لأدوات السينما القيام به لإيصال رسائل شعورية وإيحاءات ذهنية بعينها للمشاهد. أكثرنا منها وأسهبنا في شرحها حتى يتبيّن للقارئ الكريم كيف يمكن لصُناع الأفلام بث ما يريدونه بطريقة غير مباشرة وغير محسوسة، وهو أمرٌ لم يعتد عليه المشاهد العربي بحكم ما يتابعه من مسلسلات وأفلام عربية تقوم بإرسال رسائلها بشكل فجّ ومعتسفٍ ليس له أدنى علاقة بالصنعة السينمائية الحقيقية. وأزعم أن إدراكنا لعمل هذه الأدوات هو وحده ما يمكن أن يقودنا أولاً لتقدير تلك الأدوات وما تقوم به من الناحية الفنية والذوقية، ومن ناحية أخرى يزيد من وعينا تجاه ما يمكن أن يسعى الآخرون لتمريره إلى عقولنا الباطنة معتمدين في ذلك على شدة جهلنا وقلة يقظتنا لتلك الوسائل الخفية.

❂ ❂ ❂

كذلك، فإن من جملة الأمور التي يمكن أن توصل الرسالة الشعورية إلى المشاهد هي الموسيقا. وهذا الجزء من صناعة الأفلام أضحى ذا أهمية كبرى بالنسبة للمؤسسات المنتجة، ناهيك عن كونه يُدرّ الكثير من المال على المتخصصين من الموسيقيين البارعين في نقل الإحساس المطلوب من كل مشهد للفيلم عبر الألحان والنغمات.

وللتمثيل على كيفية ضلوع الموسيقا في توجيه المشاهد إلى تحيزات بعينها، دعوني أذكر لكم ما صنعه أحد المحاضرين المختصين في التأليف الموسيقيّ عندما ألقى لنا في أكاديمية لندن للأفلام محاضرة عن قدرة الموسيقا العالية على تحويل توجه الفيلم بأسره بالنسبة للمشاهد.

ما قام به ذلك المحاضر أنه أتى بمشهد مدته لا تتجاوز الثلاث دقائق يصور من خلاله سيارة إنجليزية (يبدو من طرازها أنها من حقبة السبعينيات) وهي تسير منطلقة في شارع إحدى ضواحي إنجلترا، دون أن نبصر سائقها. المشهد بدأ بأن تحركت السيارة تاركة خلفها امرأة إنجليزية واقفة وهي تحمل مظلة في يدها وتعتمر قبعة صيفية وترتدي ملابس شبيهة بملابس العصور الوسطى، لولا أنه من الممكن أن تكون ملابس خاصة بحفلة ما — مثل حفلة تنكرية أو ما شابه. وبعد مشاهدتنا للسيارة تتجول في ذلك الشارع الطويل والملتف والمحفوف بخضرة الريف الإنجليزي، ينتهي بها المطاف أن تتوقف أمام بوابة مبنى أشبه ما يكون بقصر صغير. وهنا ينتهي المشهد، الذي لم يتعرف أحدنا على الفيلم الذي أخذ منه، ودون أن يكون ثمة حوار يوضح معناه أو شخصيات واضحة المعالم تبيّن طبيعته.

المحاضر، بعدما أرانا ذلك المشهد بالصوت الطبيعي المصاحب له من حركة السيارة وغيرها، عمل على مَنتجَةِ سبع نسخ مختلفة منه، كلّ نسخة منها تحوي مقطوعة موسيقية ذات لون معين. وكان في كل مرة يعرض فيها المشهد، يأتي بموسيقا مرتبطة بأحد تصنيفات الأفلام السينمائية (بالإنجليزية: جونرْ Genre). وكان يسألنا بعد كل مرة يعرض فيها ذلك المشهد عن تصورنا لتصنيف الفيلم من خلال ما شاهدناه. وفي كل مرة، كنا نجيبه بإجابة مختلفة عن سابقتها، لا لشيء إلا لأن الموسيقا المصاحبة للمشهد نقلت لنا إحساساً ذا طبيعة مختلفة للمشهد، الذي لم يكن يشير إلى أي شيء محدد عندما عرض

مجرداً من الموسيقا. فمرة كان الإحساس الذي وصلنا هو أن الفيلم من صنف أفلام الرعب (بالإنجليزية: هورور Horror)، ومرة ثانية كان التصنيف المقترح من طرفنا هو أنه من أفلام الحركة (بالإنجليزية: آكشن Action) وفي المرة الثالثة كان تصنيفنا له بأنه فيلم ملهاة (بالإنجليزية: كوميدي Comedy) وبعدها بدا وكأن الفيلم من نوع الأفلام التاريخية الملحمية (بالإنجليزية: إيبيك Epic) وفي المرة التالية قادتنا الموسيقا لأن نحسب الفيلم عاطفياً (بالإنجليزية: رومانس Romance) وبعدها ظننا أن الفيلم أقرب ما يكون لأفلام الإثارة (بالإنجليزية: ثريلير Thriller) وفي المرة الأخيرة خِلنا الفيلم من أحد أفلام الغموض (بالإنجليزية:ميستري Mystery) أو الخيال العلمي (بالإنجليزية: ساينس فيكشن Science Fiction).

وكان خلاصة ما قاله المحاضر، بعد التأكيد على أهمية الجانب الموسيقي في العمل السينمائي، أنك كصانع أفلام بإمكانك دائماً أن تقوم بتوجيه المشاهد إلى حيث تريد إذا أحسنت اختيار الموسيقا وكنت واعياً بما تريد منذ البداية. وعلاقة ما قاله المحاضر بكتابنا هذا، أن صانع الأفلام قادر على توجيه المشاهد إلى التحيز الذي يريده بمجرد اختياره لموسيقا مناسبة لموضوع الفيلم والرسالة الشعورية المطلوبة.

ولعلنا في هذا المقام لسنا بحاجة للتأكيد على ما ألِفه المشاهد مَن ربط الصور المتعلقة بالتطرف والإرهاب في إنتاجات هوليوود بمقطع موسيقي يقارب نغمة أذان الصلاة. وهذا الأمر أمسى لازمة مونتاجية لدى كل من يعمل في صناعة الترفيه الأمريكية تحديداً. ولعل تلك النغمة باتت مسألة افتراضية لدرجة أننا يصعب علينا تخيّل وربما قبول مشهد من ذلك النوع دون جملة موسيقية على تلك الشاكلة. فإذا حدث من ذلك شيء أثار الأمر استغرابنا لأننا نعلم أننا موصومون بتهمة الإرهاب لكوننا ننتمي لدين الإسلام وحضارته،

وليس ما يمكن فعله بهذا الخصوص لتبرئة أنفسنا أمام محكمة هوليوود العمياء!

أما فيما يتعلق بموضوع كتابنا هذا بشكل مباشر، فإن ما يمكن استخلاصه من كافة النماذج التي استعرضناها هو أن العمل السينمائي دائماً ما يعمد إلى التركيز الشديد في إيصال رسائله من خلال أدوات أخرى غير النصّ المكتوب. وهذا الأمر هو ما يجعل المخرج السينمائي صاحب مهمة أكبر وأكثر تأثيراً. ذلك أن إيصال الفكرة عن طريق النص المكتوب والحوار المنطوق هو مهمة الكاتب، وتسجيله من خلال الكاميرا أمر ممكن لأي مصور. ولكن تركيز تلك الأفكار والمشاعر بحيث تصل للمشاهد بطرق لا يستطيع هو نفسه إدراكها هو المهمة التي تقع على عاتق المخرج.

❂ ❂ ❂

أحسب، في هذه المرحلة، أن البعض قد يطعن في إمكانية أن تؤثر الأفلام السينمائية على قناعات ورؤى أبناء الثقافات الأخرى، بسبب محدودية الوقت المتاح أمام العمل السينمائي مقارنة بالعمل التلفزيوني. ذاك أن مدة الفيلم في العادة تتروح بين الساعة والنصف إلى الساعتين في المعدل العام.

ولكن الغريب أن هذا الاختصار كان في صالح العمل السينمائي لا ضده فيما يتعلق بدرجة التأثير على المشاهد. ذلك أن الاختصار في الإنتاج السينمائي أدى إلى تحجيم مقدار المدة الزمنية لا أكثر، سواء كان ذلك بوعي من القائمين على صناعة الأفلام أو دونه. إذ إن محدودية تلك المدة الزمنية المتاحة دفعت القائمين على صناعة الأفلام لابتكار أساليب تُمَكّنهُم من إعطاء أكبر قدر ممكن من التأثير عبر وسائل أخرى في العمل، ما يعني أن كَمّ المعلومات المطروحة في الأفلام السينمائية ظلّ هائلاً. ونحن هنا نقصد المعلومات التي

يلتقطها المشاهد بصرياً وسمعياً، وليس المعلومات المتاحة ضمن الحوار المنطوق في الفيلم فحسب.

وحتى نتمكن من إدراك كمية ونوعية التأثير الموجّه للمشاهد فإن المقارنة الواجب إجراؤها ينبغي أن تتم بين مدة الفيلم من جهة والوقت المتاح أمام العقل الواعي للمشاهد لاستيعاب وتحليل وتركيب وتقويم ما يقدم له من مادة بصرية/سمعية عالية التركيب من جهة أخرى.

ولذلك فإننا عند مقارنة المونتاج السينمائي بالمونتاج التلفزيوني، فإننا يمكن أن نقارن بين الجزئين المرئي والمنطوق في مونتاج كل منهما. إذ تتميز صناعة السينما الغربية – الأمريكية خاصة – بالحرص الشديد على تقليل مقدار الكلام والحوار إلى أقصى حد ممكن، وجعل الصورة وأخواتها (المؤثرات السمعية/ البصرية) الأصل في توصيل المعلومات المطلوبة للمشاهد.

التحيّز.. بين الفيلم السينمائي ومونتاجه

عرضنا في مطلع هذا الفصل أنواعاً شتى من أساليب التخصصات المختلفة في العمل السينمائي في كيفية إيصالها الرسالة الشعورية أو المعلومة المطلوبة للمشاهد. وكانت خلاصة ما أوردناه أن العمل السينمائي يعتمد على أمرين اثنين لإنجاز هذه المهمة:

الأول: الاعتماد الكبير على الصورة وما يرافقها من موسيقا ومؤثرات سمعية وبصرية، لكون هذه الوسائل أكثر حساسية وأكبر فعالية في إيصال الرسائل المطلوبة للمشاهد، في مقابل الحوار الدائر بين شخصيات الفيلم.

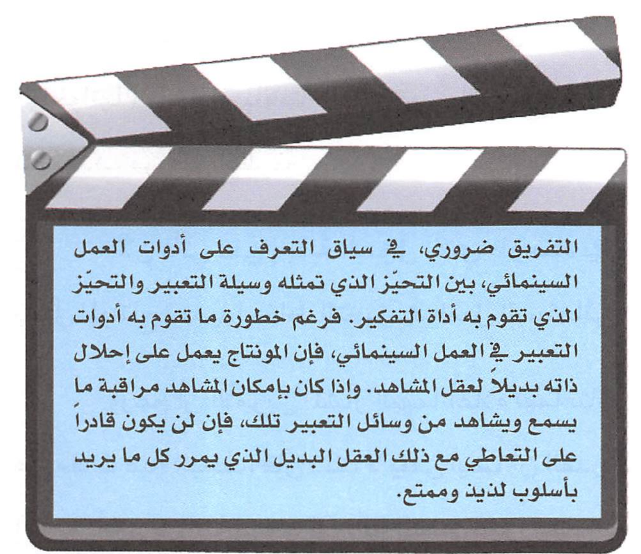
والثاني: التركيز الشديد في المادة السينمائية، وذلك بسبب اعتمادها على الصورة (وأخواتها)، مقارنة بالإنتاج التلفزيوني الذي يعمد إلى الإطالة لاختلاف نوعية الجمهور المستهدف من قبل الطرفين.

الآن نأتي على إجابة السؤال الذي طرحناه في مبتدئ هذا الفصل، وهو: ما الذي يجعل المونتاج تحديداً مناط التحيز في العمل السينمائي؟

ورغم أن الأمرين المشار إليهما أعلاه لهما نتائج أخرى تصب في خانة التحيز التي هي مناط هذا البحث، فإن ذلك لا يعني أيضاً أن القدر الذي يحويه المونتاج في حد ذاته من التحيز أقل. بل إننا نذهب إلى أنه يتقدم كثيراً على التحيزات الصادرة عن بقية الأقسام الفنية في العمل السينمائي.

فكلا الأمرين (الاعتماد على الصورة وأخواتها، والتركيز في المادة الفيلمية) يعتمدان اعتماداً كبيراً على المونتاج لتحقيقهما. إذ لا يمكن اختصار المادة الفيلمية إلى ساعتين أو نحوهما بغير الانتقاء والحذف والإلغاء وإعطاء بعض الرسائل والمعلومات قدراً من المركزية في مقابل تهميش غيرها والتغاضي عنه. وهذه العمليات هي بالضبط ما يجري في غرفة المونتاج بشكل طبيعي. وكذلك فإن الاعتماد على الصورة والمؤثرات المصاحبة لها تتم بعمليات إضافة وتعديل وتغيير من المادة الفيلمية عن طريق المونتاج والغرافيك.

بيد أن الأهم من ذلك كله، ضرورة التفريق بين تحيز **وسيلة التعبير** التي تمثلها المادة المكتوبة والرؤية الإخراجية والأسلوب التصويري وما يصاحبها من أدوات تعبير في التصوير السينمائي من جهة، وبين تحيز **أداة التفكير** التي تتولى أمرَها عملية المونتاج بما تقوم به من عمليات ذهنية من تلقٍ وإثباتٍ، وحذفٍ وإضافةٍ، وتكبيرٍ وتهميشٍ، وتقديمٍ وتأخيرٍ، وتعميمٍ وتخصيص.



فالتحيز الذي تمثله وسائل التعبير المشاركة في صناعة الفيلم السينمائي، إنما تعبر عن النموذج المعرفي الخاص بأصحابها، أو النموذج المعرفي الذي ترغب المؤسسة المنتجة أو القائمين على الفيلم نفسه مثل الكاتب أو المخرج أو المنتج. وتلك التحيزات هي في نهاية المطاف آراء ورؤى خاصة بأصحابها، يمكن للمشاهد أن يمررها على مصفاته الثقافية أو نموذجه المعرفيّ ليُحدّد ما إذا كانت موافقة لمنظومَتِه القيمية وخارطته المعرفية أم لا. وبالتالي، فإنه بإمكانه دائماً أن يكون صاحب قرار قبولها أو رفضها، ما دام واعياً بها.

ولكنّ الأمر ليس على نفس الشاكلة في ما يتصل بالمونتاج، لأنه ليس وسيلة تعبير فحسب، وإن كان يجمع ما تقوله وسائل التعبير الأخرى جميعاً؛ فوظيفته الرئيسة هي رواية القصة السينمائية، وهي رواية قائمة على قيامه بالعمليات الذهنية التي يمارسها الإنسان. فالمونتاج – كما أسلفنا غير مرة– يقوم بتحديد المعلومات والأفكار والرسائل التي يرغب في إيصالها للمشاهد، فيُثبت بعضها ويحذف البعض الآخر، ويهمّش قدراً منها فيما يعطي قدراً آخر مركزية خاصة تناسب رغبات صُناع الفيلم، ويقدم بعض المعلومات ويؤخر بعضاً آخر لإضافة عنصر الإثارة في الرواية، ويلغي بعض المعلومات متعمداً لعدم مناسبتها للنهاية المطلوبة من الحدث السينمائي.

وأداة التفكير هذه (التي هي عملية مونتاج االفيلم) أداة مفروضة على المشاهد فرضاً. إذ إن قدرة المشاهد المعاصر على الانفكاك من قوة أسلوب العرض السينمائي المبهرة محدودة جداً. خاصة في الأفلام ذات الميزانيات العالية التي تعتمد على قدرة الغرافيك في تمثيل الواقع، بحيث أصبح ما يشاهده المشاهد يتجاوز الواقع من ناحية واقعيته، وإن كان في حقيقة الأمر لا يماثله بحال من الأحوال. والتقنيات الحديثة باتت قادرة على أن تمسك المشاهد من تلابيبه ولا تترك له فرصة الحَراك أو الابتعاد إلى حين انتهاء الفيلم. وهو، أي المشاهد، في تلك الأثناء يمثّل الطرف الأضعف في المعادلة، باعتباره متلقياً لا متفاعلاً أو حتى مشاركاً في ما يجري حوله. فما يبصره المشاهد على الشاشة حدث لذيذ لا يُشعر المشاهد المشدوه أمامه بأنه يقتحم عليه نموذجه المعرفي أو يتجَنّى على منظومته القيمية ومعتقداته الشخصية.

وما يمكن أن ننتهي إليه هنا، هو حقيقة أن المونتاج السينمائي المعاصر هو في حقيقته بَديلٌ آنيّ للعقل البشري أثناء متابعة المشاهد لفيلم ما. وبالتالي فإن ما يجري ببساطة أثناء متابعة أي فيلم سينمائي هو أن المشاهد/المتلقي يقوم بعملية إحلال لعقل مستورد بشكل مؤقت مكان عقله الذي في رأسه. وهذا العقل المستورد ينوب عن المشاهد/المتلقي في التفكير والتحليل واتخاذ القرارات، دون أدنى اعتبار لاقترابه، أو بالأدق ابتعاده عن النموذج المعرفي الخاص بشخصية ذلك الفرد المشاهد.

فالخطر الأكبر في ذلك العقل البديل أنه عقلٌ يحوي في داخله نموذجه المعرفيَ ومنظومته القيمية ومرجعيته النهائية الكامنة فيه. وهذا النموذج المعرفي مختلفٌ تماماً عما لدى المشاهد/المتلقي، خاصة إذا كان ينتمي إلى حضارة أخرى غير الغربية، وبالأخص إذا كانت ينتمي إلى الثقافة العربية/الإسلامية.

والدور الذي يلعبه ذلك العقل المستورد هو أنه من جهةٍ ينقل تحيزات وسائل التعبير في المادة المكتوبة والرؤية الإخراجية والأسلوب التصويري للفيلم، وهو أيضاً يعمل، من جهة أخرى، على الحكم عليها بنفسه بما يحمله من تحيزات خاصة به وحده. وكلّ ذلك يجري أثناء الفيلم، وكثيراً ما يستمرّ بعدَه، دون الرجوع بتاتاً إلى النموذج المعرفي الخاص بالمشاهد، الذي بات بشكل عمليٍّ متلقياً عاجزاً عن مواجهة تلك التحيزات المفروضة عليه بذلك الشكل الممتع واللذيذ.

إذن فإن خطورة المونتاج السينمائي الحقيقية تكمن في أنه يقوم بتعطيل عقل المشاهد كلياً بحيث يحل محله ويجعله قابلاً لتلقي ما يصاحب مادة الفيلم بشكل متكامل. خاصة أن ما تتميز به الشاشة من اندماج الصوت والصورة يجعل مساحة التفكير عموماً، فضلاً عن التفكير النقدي للمادة الفيلمية محدودة جداً، بل ومعدومة في أوقات كُثر. ولذلك فإن مما بات شائعاً سماعه عند الذهاب إلى السينما في الغرب تذكيرك باستبقاء عقلك خارج صالة العرض قبل حضور الفيلم (بالإنجليزية: تشيك يور مايند آت ذا دور بيفور يو إنتر ذا ثييَتر Check your mind at the door before you enter the theatre). ذلك أن الغرض النهائي لحضور الفيلم والقيمة المرتبطة بتلك التجربة لا تمتّ للتعلم أو الاطلاع على تجارب الآخرين بصلة. فهي تجربة مقتصرة على قيمة المتعة واللذة المَحضة.

وفي هوليوود تحديداً، فإن ما يوفره قطاع اللذة، وهو ما يسمونه بقطاع الترفيه (بالإنجليزية: إنترتينمت بزنِس Entertainment Business) من تسلية ومتعة للمشاهد مجردٌ تماماً من أي قيمة أخرى. إذ يمكن أن يتعدى على قِيَمِكَ الشخصية ومُعتقداتِك الدينية ويلعبُ على وتر النحيزة العنصرية ضد بقية الشعوب، والتي باتت طبيعة أمريكية أصيلة حتى ضد الشعوب الغربية البيضاء منها مثل الألمان والفرنسيين والإنجليز. وتجد أرباب تلك

الصناعة دائماً يتذرعون بحرية التعبير لتبرير سوء صنيعهم في ما ينتجون، وأحياناً غيرها بأن الفن لا يعرف الحدود، وأحياناً أخرى بأن الأمر مقتصرٌ على المتعة والتسلية، ولا يعني بالضرورة إيمان القائمين على المادة المعروضة بما يطرحه الفيلم، خاصة إذا عُرض في إطار كوميدي مضحك.

❂ ❂ ❂

ناهيك عن أن ما تقوم به المؤثرات الحسية (السمعية/البصرية) في الفيلم قد بلغت من الإتقان ما يجعلها تتجاوز قدرات العقل التخيلية، فلا يعود في مقدور عقل المشاهد أن يبلغ بخياله إلى ما جنحت إليه تلك المؤثرات الحديثة من قدرة على تصوير الخيال والأوهام. وبالتالي فإن عملية تفاعل عقل المتلقي مع ما يُطرح عليه يغدو مقيداً بما يراه على الشاشة، بل وقد يكون لاغٍ لدى القطاع الأوسع من المشاهدين/المتلقين، ليتحول إلى انسياق كامل وتبعية مطلقة.

وما تثبته العلوم الحديثة، الغربية بالدرجة الأولى، أن العقل الواعي قادر على تلقي سبع معلومات في الثانية الواحدة (زائد أو ناقص معلومتين)، أي تسع معلومات في حده الأقصى. وفي المقابل فإن العقل الباطن يمكنه تسجيل نحو مليوني معلومة في الثانية الواحدة! وهذا يعني أن ما نعقله دون وعي يزيد عما نعقله بوعي بنسبة مئتين واثني وعشرين ألفاً ومئتين واثني وعشرين معلومة في العقل الباطن، في مقابل معلومة واحدة في أفضل الأحوال في العقل الواعي (1 : 222.222). وسواء صَحّت الأرقام أم كان فيها أخذٌ ورَدّ بزيادة أو نقصان، فإن الأكيد أن ما يتلقاه العقل الباطن من خلال ما يتاح أمام مرآه ومسمعه يصعب مقارنته من ناحية زيادته الهائلة بما يتلقاه العقل الواعي. وعليه، فإن درجة التركيز الشديدة ومقدار الاعتماد على الصورة والمؤثرات المصاحبة لها يعني أن الخطاب السينمائي (المتحيز بطبيعته) موجّه بالدرجة الأولى للعقل الباطن.

ما يجعل الأمر مُشكلاً، هو أن العقل الباطن رغم قدراته التخزينية الرهيبة، يقف عاجزاً كلياً أمام العقل الواعي فيما يتعلق بقدراته التحليلية والنقدية. فجُلّ ما يستطيع تقديمه أثناء عملية التحليل والتقييم اللتين قد تتمان بعد انتهاء العرض، هو تقديم ما يتيسّر أو بالأحرى ما يُتاح (بالإنجليزية: أفيلابل Available) من معلومات في خزائنه الجبارة. والخطر في هذا الأمر – كما هو في مثال البحث في الإنترنت – أن العقل سيقوم بالبحث عن طريق (ضربة حظ I'm Feeling Lucky) التي شرحنا طريقة عملها في الفصل السابق. وهذا يعني أن نتائج الأحكام التي سيصل إليها العقل الواعي للإنسان ستكون مبنية على أساس من التحيزات التي قامت سينما هوليوود بإبدائها على غيرها (Priming) وتقديمها على ما سواها من معلومات وأفكار وقناعات تم تخزينها كما هي دون تمحيص في العقل الباطن. وإذا صحّت الأرقام الخاصة بما يمكن للعقل الباطن تخزينه في الثانية الواحدة، فلنا أن نتخيل مقدار التحيز المفروض علينا والموجود رغما عنا في دواخلنا نتيجة متابعتنا فيلماً أمريكياً واحداً!

مزيدٌ من التحيّز

علاوة على ما أسلفناه تواً من التحيّز الذي يفرضه المونتاج على المشاهد/المتلقي، فإن هناك أمراً آخر يُضيف إلى المونتاج ذلك التحيز المذموم.

ذلكم هو إيقاع المونتاج المعاصر!

أذكر قبيل تخرجي من أكاديمية لندن للأفلام London Film Academy أن زميلاً عراقياً عرض تجربته في الإخراج أمام بقية الزملاء والأساتذة في الأكاديمية. اسم الفيلم كان: مجرد تفكير بصوت عالٍ (بالإنجليزية: جَسْت ثِنكينغ إنْ أ لاود فويْس Just Thinking in a Loud Voice). وهو اسم على مسمى، إذ كان تعبيراً صارخاً عن شخصية مُثنى، الزميل الشاب... شخصية تتنازعها تناقضات اليأس والأمل، الحبّ والكراهية، الاندفاع والعجز، الحياة والموت! فتى عاش كلّ حياته في العراق ولم يخرج منها إلا قبيل مجيئة إلى لندن لدراسة السينما التي كانت حُلمَهُ في العثور على خيط من النور في نفق حياته المظلم.

بعد نهاية عرض الفيلم القصير الذي لاقى استحسان الحاضرين، عَلّقت له أستاذة النص السينمائي مارغريت هنري Margaret Henry على البُطء الواضح في بعض مشاهد الفيلم، فاللقطات طويلة وعملية التقطيع بين لقطةٍ وأخرى كانت تأخذ مدى زمنياً أطولَ من اللازم. وحيث إنني كنت قاعداً بجوارها، إضافة إلى حرصي على التعلم مما يرد من نقد سينمائي رفيع اعتدت تلقيه منها، فإنني استمعتُ إلى ملاحظتها باهتمام. خاصة أن مثنى، المخرجُ العراقيّ الشاب، أقرّ بأن هناك نوعاً مما يُسمِّيه أهلُ الصنعة (هبوط الإيقاع) والذي يؤدي على الأرجح إلى فقدان المُشاهد الاهتمام ومن ثم التركيز على مجريات الفيلم.

بعد خروجه علقتُ لها على ما بدا لي إصراراً منها على أن تكون غربية بمعنى الكلمة. ولعلي هنا أحتاج للتأكيد على اختلاف مارغريت عن الكثيرين من نظرائها الغربيين، إذ إنها أمريكية مُسنّة تقطن في بريطانيا هروباً من «أسلوب الحياة الأمريكي المقرف» على حد قولها. إضافة إلى ذلك، فإن لها جهوداً لا يمكن إنكارها في تثقيف العديد من أبناء بعض دول العالم الثالث مثل بنغلاديش وإثيوبيا عبر دورات دورية تعقدها في هاتين المنطقتين وغيرهما في مجال العمل السينمائي.

استغربَت مارغريت تعليقي ذلك، خاصة أنها دائماً ما تحرص على التعرف على الآخر وتقدير رؤيتِه للأشياء. فلم تملك سوى سؤالي عما أرمي إليه بذلك التعليق الذي لا بدّ أن يكون قد ضرب على وترٍ حساس، كما نقول.

من التحيّز الذي يفرضه المونتاج على المشاهد هو الإيقاع السريع للصورة. وهذا الإيقاع السريع يعطل قدرة المشاهد على تحليل وتفكيك المعلومات التي تصله، مما يجعله عاجزاً عن معالجتها وتقدير مدى مناسبتها لمنظومته القيمية. وذلك يعني قدرة هذه الأداة السينمائية على فرض المزيد من التحيزات على خارطة المشاهد المعرفية دون إرادته.

قلت لها إنها حكمت على إيقاع الفيلم بعين غربية بامتياز، اعتادت التغييرَ والتبديلَ والتحوّلَ في حياتها بشكل دوريٍّ وسريع، فيما مخرج الفيلم شاب عراقي لم يبلغ وجوده على ظهر البسيطة ربع قرن بعد، ولم يعرف غير موطنه!

وضّحت كلامي بمعنى كونه عراقياً، بأن مثنى وُلد في مطلع الثمانينيات، أي أثناء تولي الرئيس العراقي الراحل (المخلوع في حينها) صدام حسين الحكم في البلاد. ولم يكن

صاحبنا مثنى يعرف أو حتى يحلم بموعد لخروج صدام من سدة الحكم. ولو أن ذلك تم، فإنه قد لا يعني بالضرورة زوال حزب البعث الذي أفرز ذلك القائد. خاصة أن الفتى ينتمي للطائفة الشيعية، التي يرى أتباعها أنهم أكثر من عانى من جور النظام الحاكم خلال فترة حزب البعث والرئيس صدام حسين تحديداً.

ولم يكن موضوع الحكم وحده هو الثابت في حياة مثنى، فقد ولد أثناء الحرب العراقية الإيرانية، ولم تلبث تلك الحرب أن انتهت حتى دخل في دوامة غزو الكويت وما تلاه من قصفٍ للعراق نال من الشعب المقهور أكثر مما نال من النظام الطاغي. وما أن توقف ذلك القصف حتى بدأ الحظر الاقتصادي ومعاناة الشعب بأسره لأحد عشر عاماً من عقوبات كانوا يسمعون أن الغاية منه رحيل صدام. فبقي صدام وحزبه والعقوبات وبقي معهم الجوع والفقر والمعاناة. واحتاج الأمر أن يعاني العراق حرباً ثالثة يرى العالم بأسره أن الغرض منها الاستيلاء على مقدرات العراقيين من النفط والسيطرة على المنطقة، فيما كان العذر الذي سِيق إليهم هو إزالة شبح صدام حسين عنهم. فما يمكث مثنى، والعراق بأسره، طويلاً حتى دخل مع بلاده في ظلمة الاحتلال وخيالات الحرب الأهلية المخيمة على بلاده.

إذن، كيف يمكن لإيقاع فيلم يخرجه شخص بمثل هذا التاريخ والحاضر أن يكون سريعاً؟ كيف يمكنه أن يمارس التغيير والتبديل والتحول من لقطة إلى أخرى، بينما حياته بأسرها عبارة عن فيلم روائي طويل، لا يعرف المشهد السياسيّ منه تبديلاً إلا بالقوة الإمبريالية، ولا يعرف المشهد الاجتماعي فيه تغييراً إلا بسبب حرب جديدة، ولا تُعرف لهذا الفيلم خاتمة على التحديد لا أحداثاً ولا زمناً؟ من السهولة بمكان أن يتحدث الغربي عن ذلك الإيقاع الذي يماثل حياته، ولكن كيف يجوز أن يُطلب ذلك من عربيٍّ أو أفريقيٍّ أو صينيٍّ، التغييرُ عند أحدهم يأخذ مدى زمنياً طويلاً يعتقد أنه قد لا يشهده أصلاً؟

أمّنت مارغريت على كلامي ذاك، وهي مقتنعة بالتفسير الذي أزال غرابتها. وقالت إن من الأشياء الجديرة بالتعلم من أفلام الآخر (بمعنى غير الغربي) أن تحاول الوصول إلى المغزى الثقافي وراء اختيارات صانعي تلك الأفلام. ذلك أنهم لا بد سيعكسون شيئاً من منظورهم الثقافي الخاص، حتى لو كان تأثرهم بصناعة الأفلام الغربية، وهوليوود على وجه التحديد، كبيراً.

بعدها بنحو عام، أثناء إعدادي الدراسة - التي هي أصل هذا الكتاب - لمؤتمر التحيّز الثاني، راسلتها وفي جعبتي بعض الأسئلة الخاصة بذلك الموضوع. وكان من بين الأسئلة التي طرحتها عليها محاولة فهم الأسباب التي أدت إلى التسارع الحاصل في إيقاع المونتاج المعاصر، والذي أثر - سابقاً - على رؤيتها لفيلم صاحبنا العراقيّ مثنى محمد. وحيث إنها ليست من جملة من يستمعون القول فينسونه لاحقاً، فالواضح أنها أمعنت فيه التفكير بقوة، ورجعت لي برسالة مطولة نبهتني فيها إلى ما هو أهم منه.

أشارت مارغريت في ردها على أسئلتي إلى التحوّل الذي طرأ على إيقاع المونتاج منذ أواسط الستينيات من القرن الماضي. إذ قالت إن السرعة التي يتم بها التحول من صورة إلى أخرى حالياً قد يتجاوز ما يمكن للعين أن تدركه بحيث تتمكن من إيصاله إلى العقل مفهوماً. وقد عَـزَتْ بداية ذلك التيار المنتشر الآن إلى نشأة قناة الموسيقى التلفزيونية المعروفة اختصار بـ(MTV) وطبيعة المواد الغنائية المصورة فيها.



ولكنها قالت إن ذلك التيار المونتاجيّ أصبح هو الأصل حالياً. إذ الآن، إضافة إلى الأغاني المصورة (بالإنجليزية: ميوزك فيديو Music Video) التي تعارف الناس في العالم العربي عليها باسم: فيديو كليب (بالإنجليزية: Video Clip)، فإننا نشهد المونتاج خارق السرعة في عديد الأعمال السينمائية والدعايات الترويجية للأفلام بل وحتى الإعلانات التجارية للمنتجات الاستهلاكية، مع نسبة محدودة لبعض الاستثناءات.

وكان ما خَلصَتْ إليه في آخر كلامها أن ما يجري هو في حقيقة الأمر عملية تعطيل للعقل أمام المادة الفيلمية التي يشاهدها. ذلك أن المشاهد يقف أمام تلك المادة البصرية موقف المتلقي لا موقف الند. فالمشاهد – بسبب تلك السرعة المتناهية في التحول من صورة إلى إلى أخرى والتي لا يمكن للحواس البشرية إدراكها بشكل واعٍ – بات غير قادر على استيعاب ما يراه ويسمعه. وبالتالي فإنه يقف عاجزاً عن تفكيكه وتحليل محتواه وتقييمه ونقده والنظر فيما إذا كان صالحاً له أو متوافقاً مع معتقداته. بل لعل عقل المشاهد يقف مكتوفاً أمام مجرد حاجته لمعالجة ما يُكَبُّ عليه من معلومات ولو بغرض الوصول إلى معناها، ناهيك عن مدى مناسبة ذلك المعنى لمنظومته القيمية.

وهنا ينبغي التذكير بما يمكن لوسائل التكنولوجيا الحديثة فعله. إذ إن برامج المونتاج الحديثة باتت قادرة على بناء أكثر من مستوى أو طبقة بصرية في نفس الوقت وهو ما يُعرف بالطبقات البصرية (بالإنجليزية:

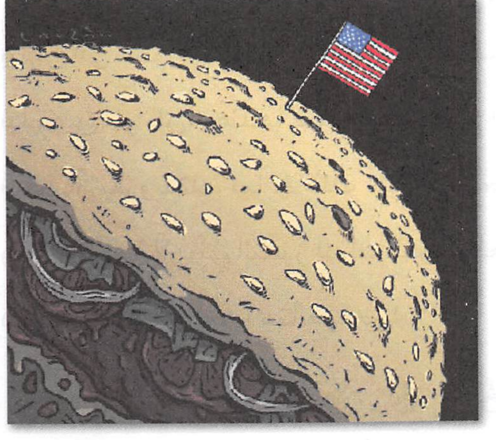
فِجْوَال لِيَرز Visual Layers) بحيث تظهر عدة طبقات من الصور فوق بعضها البعض. وهذا بالطبع يمكّن المونتير من تكثيف حجم المعلومات البصرية على ما اعتادته العين في الحياة الطبيعية، بحيث أصبح مطالباً أن يقوم بجهد بصري مضاعف عدة مرات ليستوعب ما يُعرض أمامه، فيما يمتلك نفس الأداة البصرية الطبيعية، وهي عينه التي يُبصرُ بها.

نفس الأمر ينطبق على الجانب السمعيّ، إذ يُمكن لبرامج مونتاج الصوت الحديثة صفُّ أربعةٍ وعشرين مَسَاراً سمعياً مختلفاً (بالإنجليزية: تراكس Tracks) بشكل متزامن، ومن ثمّ يمكن ضغط تلك المسارات لتصبح مساراً واحداً. وبعدها يمكن إضافة ثلاثة وعشرين مساراً آخرين لذلك المَسَار السمعيّ المضغوط أصلاً، ومن ثمّ يتم ضغط المسارات الجديدة لإضافة اثنين وعشرين، فواحدٍ وعشرين، وهكذا دواليك. بمعنى أن مقدار ما يمكن أن تلتقطه الأذن من مسموعات في الوقت نفسه عبر هذه التقنية المتوفرة في برامج المونتاج المتداولة في السوق قابلٌ لأن يصل إلى ثلاثمئة صوت! وهذا الأمر مرشح للزيادة على الدوام. وما يمنع حدوث ذلك حالياً هو عدم الحاجة إليه ليس إلا.

طبعاً، أربابُ الصنعة السينمائية من التقنيين – المحترفين والهواة على حدٍ سواء – يُبدون فرحة غامرة كلما ظهرت المزيد من هذه الاختراعات التكنولوجية. فهي تعني بالنسبة للمحترفين المزيد من القدرة على خلط الأمور والعبث بالصورة والتلاعب بتوقعات المشاهد والمزيد من التمكين في تحويل الخيال إلى واقع مرئيّ، وثلاثيّ الأبعاد. أما بالنسبة للهواة، فإن ذلك يعني أن تكسد البضائع السابقة، وهي حديثة أصلاً، أمام الجديد جداً مما يُعرض في السوق. وعليه، فإن بإمكانهم الحصول على تكنولوجيا متقدمة بسعر زهيد يوازي ميزانياتهم المادية المحدودة. ذلك أن الجديد يُخفضُ بالضرورة من سعر القديم، حتى لو كان ذلك القِدَمُ نسبياً.

ولكن المُفزعَ في الأمر هو حقيقة أن هذا التطور التكنولوجيّ المُسَخَّرُ في عملية المونتاج ليس مجرد تقنية عالية المستوى والكفاءة فحسب؛ بل هو مجاراة بصرية وسمعية لفلسفة ما بعد الحداثة. تلك الأفكار العدمية التي تضع الإنسان في جانب هامشي من الكون ضمن الطبيعة التي لا يستطيع تجاوزها، ولا يمكنه التفلت من قبضة حتميّاتها التاريخية وقوانينها الصارمة التي تدور وتدور دون أدنى غاية أو معنى. وهو الفكر الذي ألقى بالقداسة على كلِّ شيء، أي - بمعنى آخر - أزال القداسة عن كل شيء. فعندما تتساوى الأشياء في قداستها، فإن هذا يعني تساوي القاتل والضحية، والروحاني والمادي، والحرية الشخصية والانحلال المطلق، والإله والشيطان، والإنسان وبقية الكائنات. وحالما تحلّ القداسة على كلِّ شيء، فإن معنى ذلك أنه لا قداسة لأيِّ شيء، فالكُلّ (في الهوى سوى!) كما يُقال.

ومؤدى هذا أن كافة الأشياء باتت ذات قدرٍ متساوٍ في قيمَتِها ومعناها وأهميتها. وحيث إن كل تلك الأفكار عديمة القيمة أصلاً بسبب عبثية هذا الكون وما فيه، فإن كل الأفكار متساوية في انعدام المعنى بينها. وبالتالي فإن صَفّها في مستويات بصرية عدة (Visual Layers) أو مسارات سمعية متزامنة (Tracks) بغض النظر عن تفاوت أهمية بعضها مقابل الآخر، يبدو أمراً طبيعياً ومقبولاً.



وهذا التطور التكنولوجي لا يعدو كونه تنويعة أخرى على تجليات بضائع العولمة المقصود بها تحقيق الربح السريع وتغذية الرغبات الحِسيّة المباشرة، سواءٌ في ذلك الطعام واللباس والأفكار. فأنت تتناول البرغر كونه لذيذاً لا مغذياً؛ وترتدي

قميصاً لأنه يحمل دعاية لشعار شركة كبرى ترى في الانتماء إليها أمراً عظيماً، لا لكونه يستر عورتك فحسب؛ وتعيش في منزل معين باعتباره يؤدي وظيفة الفندق لا لأنه سكنٌ لنفسك وإشباع لخصوصيتك؛ وتركب وسيلة نقل تؤدي مهمتها في النقل دون النظر إلى ما يمكن أن تتسبب به من أضرار في البيئة أو حتى الصحة الشخصية؛ وتعمل في وظيفتك بغرض مُراكمة المال والاستمتاع باللذات الدنيوية الحسية؛ وتبني العلاقات على أساس المنفعة الشخصية لا التعارف والتعاون مع الآخرين أو مساعدة الضعيف أو إعانة الملهوف؛ وتعيش لمجرد أنك موجود، دون أدنى غاية أو هدف تسير حياتك من أجله؛ وتموت لأنك كِيانٌ مثل سواه من الكائنات الطبيعية التي تولد وتعيش وتموت. وعليه، فإن ما تشاهده في أفلام السينما لن يختلف عن تلك الأعمال الأخرى التي تقوم بها في حياتك لأجل إمتاعك في الأيام المعدودة التي ستقضيها على وجه البسيطة. فلن يَضُرّك إذا تلاعب بك صُناع الأفلام ما دمت تحصل على ما جئت لأجله، وهو المتعة (To have fun).

ولن يعدو ذلك كله عن أن يكون تطبيقاً عملياً للأفكار الفاشستية/ التفكيكية التي تؤمن بعدم قدرة الإنسان الفرد (المواطن) على التفكير بل وتخشاه إذا تمّ. وحيث إن الحزب الفاشي يمتلك الوصاية على المجتمع لقيادته إلى الأمام (أيِّ «أمام» ما دام الكون كله عبث ينتهي إلى عدم!)، فإن إحدى وظائفه الأساسية هي أن يقوم بهذا الدور – أي التفكير – نيابة عن المواطن. وعندها فقط سيكون ذلك االمواطن في مأمن من كل فكر معادٍ أو مخالف يمكن أن يغزو عقله، بما في ذلك أفكاره الشخصية، ما دام أنه سلم أدوات تفكيره للدولة. وهذا ببساطة لا يعني التحيز للذاتِ الغربية فحسب، بل يعني إلغاءَ الآخر تماماً. وبالمناسبة، فإن المقصود بـ(الآخر) هنا هو نحن!



إن التحيز في المونتاج السينمائي بات يتجاوز كونه وسيلة نقل الأفكار والنماذج التي تختزل كافة تحيزات النموذج المعرفي الغربي، وتبشر به باعتباره النموذج المعرفي البشري الأوحد والأمثل؛ وإن كان ذلك وحده كافٍ.

فالمونتاج، بسرعة التوصيل الفائقة التي تعطل قدرة العقل على التعامل مع الرؤى والأفكار والقيم المطروحة فيها بطريقة تتميز بالندية، إنما يُحول المشاهد إلى ما يشبه السَّطل الذي تُصب فيه النماذج المعرفية الخاصة بالآخر. وهي عملية تتم دون أدنى مراجعة أو تمحيص من طرف المتلقي. ناهيك عن أنه في حقيقته أداة تفكير الآخر الغربي، المنحاز بشدة لنفسه أصلاً.

وأيُّ امرئ ذي تفكير سليم يقبل أن يستبدل عقلاً غريباً عنه، هو متحيز بطبيعته إلى غيره، بعقله الذي ينتمي إلى جذوره وهويته وثقافته؟!

خاتمة

تذكرت أثناء حديثٍ لي مع الزميل والصديق رياض محمد، أحد مدراء التصوير في شبكة الجزيرة، موقفاً حصل لي أثناء دراستي في أكاديمية لندن للأفلام إبان دراستي العمل السينمائي هناك.

ففي إحدى المرات سألني أحد مدرسي الإخراج عمّا نَعُده – نحن العرب – الجانب الأقوى من الشاشة. والجانب الأقوى من الشاشة في العمل الإعلامي هو الجانب الذي تقع عليه العين أولاً، وتشعر بانجذاب نحوه وميلٍ تجاهه بشكل طبيعي وغير محسوس في الغالب. وهو أمرٌ يعرفه المتخصصون في صناعة الإعلام ويحرصون على التوافق معه في ما ينتجون من مواد إعلامية. ومن ذلك – على سبيل التمثيل – البرامج الحوارية التي يحتاج القائمون عليها تحديد موطن القوة فيها. فإذا كان الضيف هو الأهم فإنه لا بد أن يكون هو من يشغل ذلك الحيز من الصورة، وإذا كان المذيع (النجم غالباً) هو الأهم، فإن ذلك الحيز سيكون محجوزاً له، باعتبار أنه السبب الجاذب للبرنامج.

كانت إجابتي التلقائية أن الجانب الأقوى هو الجانب الأيسر. وما ذلك إلا لأن ذلك ما تعلمناه في الإعلام منذ بدأنا. ولعلي بحاجة هنا إلى التشديد على أن الإجابة جاءت بشكل تلقائي، أي دون الرجوع إلى نموذج معرفي خاص بانتمائي الحضاري، إنما بسبب ما ترسخ

في عقلي من معلومات تلقيتها من أرباب صناعة الإعلام، لا أكثر.

المدرس/المخرج برّر سؤاله لي بأنه رَجَحَ على ظنه أن تحديد الجانب الأقوى من الشاشة عائد لمسألة ثقافية بحتة، تعتمد أساساً على طريقة كتابة أصحاب الثقافة المعنية، والاتجاه الذي يبدأون خطّ الحروف والكلمات ابتداءً منه. فالطبيعيّ – والكلامُ ما يزال له – أن يكون الجانب الأيسر هو الأقوى بالنسبة للغربيين لأن كلّ لغاتِهم (الحَيّة وغير الحية) تبدأ من الجانب الأيسر من الصفحة، وتنتهي إلى الجانب الأيمن منها. وبالتالي، فإن ثقافتهم البصرية تدفعهم إلى النظر إلى الجانب الأيسر أولاً في كل ما هُمْ بصدد فهمه وإدراكه، وهذا ينطبق على الشاشة بقدر ما ينطبق على الورقة.

ولذلك فإنه أراد التأكد من تلك الفرضية بأن يسأل واحداً من أبناء ثقافة مختلفة عن منظور أصحاب الثقافة الغربية لذلك الجانب، وما إذا كان طريقة كتابتهم، التي هي في حالتنا تبدأ من اليمين وتنتهي إلى اليسار، هي ما يحدد الجانب الأقوى من الشاشة في ثقافتهم.

ورغم تفسيره لسؤاله، فإنني أردفت له قائلاً إن الأمر كما يبدو عالميّ وليس متعلقاً بثقافة أو حضارة أو كتابة. وعليه، فإننا – معاشر العربان – لن نختلف عمن سوانا من شعوب العالم في النظر إلى الجانب الأيسر من الشاشة، باعتباره الأقوى.

وبعد أشهر عدة، تذكرت أن رياض – المتخصص في التصوير والمونتاج – أخبرني ذات مرة قبل سفري إلى الدراسة في لندن عَمّا يُعتبر الجانب الأقوى من الشاشة. ولكنني لم أتذكر أي جانب هو الذي أشار إليه باعتباره الأقوى. فاتصلت له وسألته عن ذلك، فكانت إجابته أن الجانب الأقوى من الشاشة هو الجانب الأيمن، وذلك لأن المواطن العربي معتاد

على النظر إلى أيمن الصفحة عندما يقرأ ويكتب، وهو ما ينطبق تلقائياً على نظرته للشاشة. وهو – والكلام ما يزال لرياض – ما يختلف عن الجانب الأقوى بالنسبة للغربي الذي اعتاد النظر إلى ميسرة الأشياء لقراءتها وإدراك ما فيها.

الشاهد من هذه القصة أننا كثيراً ما ننساق وراء ما تعلمناه من الآخر ظناً منا بأنه الحقّ الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. وينتج عن ذلك أنه يتراءى لنا باعتباره عالمياً وإنسانياً دون أن نُمَحّصَ حقيقة انتمائه إلى الثقافة الغالبة، كما أفادنا ابن خلدون. وما إجابتي المتسرعة التي ألقيتها على مدرس الإخراج إلا مَعْلَمٌ من معالم ذلك الانسياق الأعمى وراء النموذج المعرفي الخاص بالآخر، على الرغم من أن ذلك المخرج نفسه – كما هو واضح – كان أحرص مني على التمييز ما بين الثقافي الخاص من جهة، والإنساني العام من جهة أخرى، في مسألة لا يُفترض في أمثاله إعمال الفكر فيها. إذ إنه ينتمي إلى الثقافة التي تؤيد تلك الفكرة وليس من ثقافة يُفترض في أبنائها التفكر بشأنها وإمعان النظر فيها قبل تحديد الموقف من قبولها أو رفضها.

ولعل هذا هو أكثر ما نحتاج لتقوية عضلاتنا الفكرية فيه: أقصد بذلك أن نكون أكثر قدرة على نقد ما يأتينا من الآخر وتصفيته من التحيزات الحاصلة فيه بالضرورة، حتى لو لم تكن حاضرة فيه بسوء نية. ولنا في تاريخنا ما يؤيدنا إلى ذلك المسعى، عندما أنشأ خلفاء بني العباس بيتَ الحِكمة، الذي بدأت من خلاله الترجمات الواسعة لعلوم الإغريق والرومان. إلا أن سابقينا من العلماء كانوا أكثر وعياً منا، إذ لم يقبلوا كلّ ما جاء ممن قبلهم دون اختبار وتمحيص. وقد حفِلت كتبهم بالكثير من النقد لما ورثوه من أسلافهم في الحضارات الأخرى. وما ذلك إلا لأنهم كانوا ينطلقون من أرضية صلبة تغمرها الثقة بالذات الحضارية والنموذج المعرفيّ الفريد ورؤيتهم المتميّزة للحياة. وهذا بالضبط ما نفتقده في هذا السياق.

وإذا كان ذلك الردّ الذي استعجلته عند الإجابة على سؤال ذلك المخرج جاء من واحد مثلي، حريص على تميّزه الثقافي وخصوصية نموذجه المعرفيّ، على سؤال شخص غربيّ يحاول بحرصٍ يُشكرُ عليه أن يتجاوز تحيزات ثقافته ونموذجه، فلنا أن نتخيل مقدار ما ترسّخ من تحيزات في نفوس وعقول أولئك المنبهرين بالحضارة الغربية، والذين يقفون مشدوهين أمام كلّ ما يأتي من ناحيتها. وأكثر ما أخشاه – كلما تذكرت ذلك الموقف – أن ردّ فعلي ذلك لم يكن مبنيّاً على أساس من ذلك التحيز لصالح الآخر فحسب، والذي ترسخ في ذهني عبر دراسة الإعلام، وإنما لأنني خشيت من أن إمكانية اختلافنا – نحن معاشر العربان – عن الغربيين في هذا الصدد سيجعلنا في موقعٍ دونيّ عنهم. وبالتالي فإنني بتلك الإجابة أكون قد انبريت للدفاع عن عقدة النقص الحاضرة بقوة عندي، وعند أمثالي!

⊛ ⊛ ⊛

وأخيراً، يبقى ما خلصتُ إليه في هذه البحث المتواضع اجتهاداً شخصياً، وربما بدائياً حول علاقة الصورة السينمائية وأدواتها بالمضمون الثقافي والقيمة الحضارية المنطلقة من نموذج معرفيّ منتمٍ بشكل خالص للآخر. ولكنه قد يكون خطوة أولى نحو فهم أفضل لذلك الفن وتلك الصناعة وما يتضمنان من تحيزات.

والتراكم المعرفي الذي نرجوه في هذا المجال الحديث العهد بالبحث فيه قد يكون قاعدة جيدة يمكننا الانطلاق منها في اكتشاف وسائل نتحرّزُ من خلالها من ذلك الاختراق الثقافي الذي ما انفكّ يغزو نفوسنا ويستبدل بعقولنا عقولاً غيرها، متحيزة بالضرورة ضدنا.

وأثق أن هناك الكثيرين ممن يدركون هذا الكلام بحكم طبيعة عملهم وتعاطيهم مع

الإعلام، سواء السينمائي منه أو التلفزيوني، ولديهم الكثير مما يمكن أن يُقال بهذا الخصوص. وأتمنى شخصياً على هؤلاء ألا يبخلوا على العبد الفقير صاحب هذه الكلمات بإشراكه في تجاربهم ورؤاهم التي مرّوا بها، والتي أثق أنها جديرة بالتسجيل والتقدير. فمثل تلك التجارب، وإدراكنا لها هو ما سيمكننا من معرفة كيفية الوصول إلى آليات واضحة لتجاوز ذلك التحيز. ومثلما أن المدارس الأجنبية ليست هي الحلّ للخلل الحاصل في مُخرجات العملية التعليمية في المجتمعات العربية/المسلمة، كذلك، فإن عملية نقل تجربة الغربيّ الإعلامية، في السينما أو التلفزيون، ليست هي السبيل للوصول إلى إعلام قادر على مخاطبة أبناء أمتنا بما يحتاجون والتعبير عنهم كما يريدون، ناهيك عن عجزه عن تمثيلنا أمام غيرنا بما يعطي صورة قريبة من طبيعة انتمائنا وحقيقة واقعنا.

وإذا أردنا أن نصل إلى مكان أفضل مما نحن عليه الآن، فإن انطلاقتنا ينبغي أن تكون من ذاتنا الحضارية، دون تحيّز للخطأ على حساب الصواب، أو الجانب المظلم من تراثنا، وهو كثير، على حساب النور الممكن استخراجه من رَحِم حاضِرنا وتنميته لأجل مستقبلنا وأبنائنا. وحتى نتمكن من فعل ذلك، فليس سوى الوعي بما هو عليه الحال، حتى يمكن تحديد مكاننا وتسمية وجهتنا والاتفاق على آليات الوصول إلى مبتغانا.

وإذا كان حظي من الأمر أن أثرت بعض الأسئلة المهمة في هذا السياق، حتى وإن لم أتمكن من طرح إجابات شافية لها، فذلك – وأيمُ الله – حسبي من الفوز. لعلمي أن السؤال هو بداية الطريق للوصول إلى الإجابة التي نتمناها. إجابة تنطلق من نموذجنا المعرفيّ الخاص، وتحيزاتنا المنطلقة من شرف انتمائنا لهذه الأمة العظيمة.

والله أعلى وأعلم.

ملحق المراجع

المراجع العربية:

* **الكتب:**

- القرآن الكريم.
- كتب الحديث:
  - المسند، الإمام أحمد بن حنبل الشيباني.
  - المُصَنّف، عبدالله بن محمد بن أبي شيبة.
  - الموطأ، الإمام مالك بن أنس.
  - صحيح البخاري، الإمام محمد بن إسماعيل البخاري.
  - صحيح مسلم، الإمام مسلم بن الحجاج.
- المعاجم:
  - المعجم الوسيط.
  - مختار الصحاح.
- المؤلفات:
  - ابن خلدون، عبدالرحمن:
    • المقدمة.
  - المسيري، عبدالوهاب:
    • العالم من منظور غربي.
    • العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة، الجزء الأول.
    • دفاع عن الإنسان.
  - أمين، جلال:
    • خرافة التقدم والتأخر.
  - حسين، طه:
    • مستقبل الثقافة في مصر.

* **المواقع الإلكترونية:**

- أهل الحديث www.ahlalhadeeth.com
- الشبكة الإسلامية www.islamweb.net

المراجع الأجنبية References:

* Books:
  - English Verse, the Penguin Book of – Edited by John Hayward.
  - Elliot, T. S: The Waste Land.
  - Esinstein, Sergei: Film Sense.
  - Mamet, David: On Film Directing.

* Websites:
  - www.imdb.com
  - www.nimh.nih.gov
  - www.wikipedia.org

* Films:
  - 40-Year-Old Virgin, the
  - Voyage dans la Lune, le
  - Death of a Gunfighter
  - Bone Collector, the
  - Silence of the Lambs, the
  - Ocean's Eleven
  - Ocean's Twelve
  - Ocean's Thirteen
  - Siege, the
  - Air Force One
  - Independence Day
  - Seven Samurai, the
  - Heat
  - GoodFellas
  - Dark Knight, the
  - Million Dollar Baby
  - Meet Joe Black
  - Just Thinking in a Loud Voice

المحتويات


مطابع الدوحة الحديثة المحدودة
هاتف: ٤٤٨٠٣٤٠٤ / ٤٤٨٠٣٥٢٣ ـ فاكس: ٤٤٨٠١٤٥٧ / ٤٤٨٠٨٢٣٤
ص . ب: ١٤٥ الدوحة ـ قطر